

HOW TO WORK BETTER.**1 DO ONE THING****AT A TIME****2 KNOW THE PROBLEM****3 LEARN TO LISTEN****4 LEARN TO ASK****QUESTIONS****5 DISTINGUISH SENSE****FROM NONSENSE****6 ACCEPT CHANGE****AS INEVITABLE****7 ADMIT MISTAKES****8 SAY IT SIMPLE****9 BE CALM****10 SMILE**

Mikkel Bolt Rasmussen

L'art interventionniste entre réforme et révolution : l'Internationale situationniste, l'Artist Placement Group, l'Art Workers' Coalition

1. Au cours de la dernière décennie nous avons observé différentes tentatives pour utiliser l'art comme d'une plate-forme afin de discuter des problèmes politiques et sociaux. Tandis que des mouvements populistes nationaux ont laissé leur empreinte dans plusieurs nations en Europe et après la soi-disant "guerre contre le terrorisme", nous avons assisté à différentes tentatives artistiques pour interpellier l'actuel développement historique. Celui-ci se caractérise par le lancement d'une offensive globale du Capital occidental contre une "menace terroriste islamique."¹

2. Dans cette situation où nous nous trouvons, au cœur d'une tentative accélérée pour contrôler les mouvements de la mondialisation, il pourrait s'avérer utile d'examiner les tentatives antérieures où des artistes ont utilisé l'art comme un instrument pour aborder les problèmes sociaux et comme un outil pour intervenir dans le débat public. En portant notre attention vers une époque caractérisée traditionnellement comme étant celle des "jours glorieux de l'art engagé", nous verrons comment il est possible de combiner expérience artistique et prise de position politique. Ce qui suit est une présentation et une discussion de trois projets artistiques différents : l'Internationale situationniste, l'Artist Placement Group et l'Art Workers' Coalition. Chacun de ces projets a essayé dans sa propre voie d'intervenir dans les discussions politiques et de critiquer les conditions institutionnelles et sociales. Ensemble avec de nombreux autres groupes dans les années 60, ces groupes ont tenté de s'écarter des structures institutionnelles de l'art pour aller vers une pratique culturelle et politique plus large. Au travers de l'utilisation de moyens d'expression nouveaux et relativement accessibles comme la vidéo, la photographie et les cartes postales, ces groupes et d'autres artistes cherchèrent aussi bien à défier l'institution artistique moderniste dominante (qui évaluaient des œuvres d'art uniques) qu'à critiquer le modèle fordiste de production en mettant en place des environnements semi-autonomes consistant

en objets et en flux de désirs indépendants allant au-delà du contrôle par le créateur pour permettre la participation du spectateur (Sell 1998). Les trois exemples de groupes se caractérisent comme étant des éléments d'un mouvement plus large se tenant à l'écart d'une "production d'objets" et allant vers une intervention culturelle pas nécessairement voulue comme artistique en tant que telle.

3. L'Internationale situationniste occupe la position la plus radicale. Ce groupe post-surréaliste très fermé a essayé de couper ses liens avec le monde de l'art pour se tourner vers une politique ultra-gauche. Selon les situationnistes, l'art, en mythifiant l'individu, était devenu intégralement une composante de la société de consommation. Pour eux, cette équation devait être détruite. L'art devait être supplanté par l'insurrection révolutionnaire.

4. Il devait être remplacé par des opérations révolutionnaires ciblant le système de communications que Guy Debord et les situationnistes appelèrent "la société du spectacle".

5. Les situationnistes avaient choisi une position maximaliste : tout ou rien, seule la révolution est une solution. De petites conquêtes esthétiques étaient sans intérêt pour les situationnistes.

6. *A contrario*, les acteurs des deux autres projets ne manifestèrent jamais la même sorte de radicalisme. Ils restèrent plus ou moins à l'intérieur des limites du monde de l'art, continuant à se considérer comme des artistes, quel que soit leur degré de politisation ou ce que devint leur rhétorique. En 1969 un groupe relativement large d'artistes, de critiques et d'autres personnes liées au monde de l'art fondèrent une organisation peu structurée, l'Art Workers' Coalition. Cette organisation agit comme un catalyseur pour nombre d'artistes et de critiques qui voulaient réagir aux événements politiques explosifs qui marquèrent la fin des années 60, tels que la guerre du Vietnam, la critique de l'impérialisme et de la politique raciste et sexiste du gouvernement des USA par le mouvement des droits civiques. Ces artistes et critiques cherchaient à aborder les problèmes politiques sans toutefois abandonner ce que nous pourrions appeler avec Herbert Marcuse la relative autonomie de l'art². Très peu d'artistes s'arrêtèrent de faire de l'art et il n'y eut pas de tentative pour établir une connexion directe entre l'engagement politique des artistes en tant que citoyens et l'art qu'ils pratiquaient. L'œuvre d'art individuelle n'avait pas à contenir un message politique et l'identité de l'artiste ne fut jamais réellement remise en question³.

7. À partir de 1965 le groupe britannique, l'Artist Placement Group, examina les potentiels sociaux de l'art en plaçant des artistes dans des institutions publiques et des entreprises. Les placements étaient censés introduire une autre perspective temporelle que celle suivie normalement par les entreprises et les institutions. Ils devaient rendre la créativité de l'art disponible en dehors des limites de l'institution artistique et de ce fait s'orienter vers une autre façon de vivre. Ces trois groupes

illustrent à quel point il était difficile pour les artistes dans les années 60 de passer d'une simple représentation des événements politiques à une intervention directe dans les débats et les conflits ; et au-delà à un combat direct aux côtés des forces de la production culturelle et de leurs organisations politiques.

8. Il est pertinent d'analyser ces projets des années 60 parce que l'essentiel de l'art contemporain est directement ou indirectement inspiré par leurs actions et parce que de nombreux artistes contemporains réutilisent des stratégies et des formes développées initialement par ces groupes et d'autres proches d'eux. Quand des artistes contemporains créent des lieux de discussion, servent à manger ou proposent différentes sortes de jobs ou de services, nous sommes en présence de projets qui sont souvent plus ou moins identiques aux travaux artistiques ou aux performances des années 60. Il y a actuellement un grand intérêt pour l'art des années 60 chez de nombreux artistes contemporains qui s'approprient explicitement la vision formelle des travaux de cette époque mais ils ne sont souvent pas capables de contrôler ces formes et ces stratégies. De ce fait ils réduisent la charge critique de ces activités originales.

9. Une telle tendance permet de revenir sur la voie problématique empruntée par la néo-avant-garde qui s'est efforcée de contrôler les techniques de montage et les stratégies de ready-made de l'avant-garde historique⁴. De même que, de mon point de vue, l'art contemporain a une relation non clarifiée avec l'art des années 60, l'art des années 60 entretenait une relation non résolue avec l'avant-garde historique de l'entre-deux-guerres. En fait, la position impossible de l'art contemporain n'est pas différente de celle qu'ont eu en leur temps l'Internationale situationniste, Luxus et l'Art conceptuel. Ces formes de pratiques artistiques ont éprouvé des difficultés à s'opposer ou à s'éloigner de façon critique du "régime des images" qui dominait dans la société occidentale après la deuxième guerre mondiale⁵. Comme cela va se clarifier avec mon exposé, les situationnistes, l'Artist Placement Group et l'Art Workers'Coalition ont éprouvé de grandes difficultés à faire une distinction entre les formes qu'ils créaient et les représentations qui provenaient du régime dominant des images. Il était extrêmement difficile de dire la différence entre subversion et récupération, entre la critique et la coopération. Ainsi l'art des années 60 mimait dangereusement les formes de la société du spectacle en essayant désespérément de renverser ces formes.

Du travail artistique au combat de rue : l'Internationale situationniste

10. Un des groupes qui continue à capter une grande attention de la part du monde artistique est le petit groupe situationniste qui a existé de 1957 à 1972, date où le groupe s'est dissout. Cet intérêt est paradoxal dans la mesure où les situationnistes ont arrêté de faire de l'art peu après la formation de leur groupe et qu'au lieu de cela ils se consacrèrent à écrire une théorie ultra critique sur le développement historique

et la dégénérescence de l'art. Le projet des situationnistes se caractérisait par leur refus à la fois du monde de l'art et de toutes les organisations politiques établies.

11. Persévérant dans le mépris des situationnistes à l'égard de l'institution de l'art, deux anciens situationnistes T. J. Clark et Donald Nicholson-Smith, fustigeaient l'intérêt du monde de l'art pour le projet situationniste dans un texte de 1997, Pourquoi l'art ne peut pas tuer l'Internationale situationniste (Clark et Nicholson-Smith 1997). Ils insistent sur le fait que la dernière chose que voulaient les situationnistes, c'était de finir un jour leur vie dans un musée. Les deux vieux briscards situationnistes mettent en garde contre la réduction des situationnistes à une fois encore un autre projet artistique. Ils attirent l'attention sur l'engagement du groupe dans les luttes en Algérie dans les années 60 comme un exemple de l'implication du groupe⁶. Leur critique est pertinente car de nombreuses études ont tendance à se focaliser sur les cinq premières années du groupe lorsque l'art était utilisé comme moyen pour porter une critique sociale et lorsque les membres du groupe situationniste créaient des objets qui peuvent être exposés aujourd'hui dans des musées. Cependant la critique mise en avant par Clark et Nicholson-Smith a tendance à vénérer les situationnistes, à les présenter comme représentant le point suprême de l'engagement critique au-dessus de toute évaluation. Avec son dogmatisme et ses condamnations sans fin, l'Internationale situationniste reproduisait cet avant-gardisme autocentré et suspect où les masses immobiles sont appelées à construire des situations, comme si elles n'étaient pas déjà placées dans une situation. Les textes des situationnistes sont souvent très précis mais les catégories de Debord et de ses compagnons habituels sont souvent abstraites (séparation, communauté et survie) et ils répètent toujours la même idée : la réalité a été inversée en idéologie⁷. L'objectif de Debord est trop grand, vide et téléologique dans sa dialectique de l'Aufhebung : "Le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser ; et le surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer. La position critique élaborée depuis par les situationnistes a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même dépassement de l'art." (Debord 1994, § 191) Tous ces aspects nécessitent d'être analysés et critiqués. Dans la situation présente, ce qui est peut-être le plus important consiste à utiliser la critique situationniste pour essayer de recréer une sphère publique critique comme moyen pour intervenir dans le développement historique récent et accéléré du capitalisme.

12. On a coutume de diviser l'existence de l'organisation situationniste en trois phases. De 1957 à 1961, différents médias artistiques comme la peinture et l'architecture furent utilisés par les situationnistes dans leur critique de la société du spectacle et de son art. Après 1961, l'utilisation des médias artistiques traditionnels déclina et fut remplacé par le développement d'une théorie sur la société capitaliste d'après-guerre⁸. Dans cette période les situationnistes se focalisèrent sur l'analyse du spectacle. Selon les situationnistes la domination du capital était en train de se perfectionner au travers de la marchandisation des fétiches dans la production et la consommation de biens matériels et symboliques – tous étant des représentations

ou des images. La société du spectacle a disséminé des apparences au travers d'un appareil de productions symboliques aux proportions gigantesques. Dans ce processus où la société ne se justifiait plus en référence à quelque chose se situant en dehors d'elle, il s'est produit une dissolution de l'opposition entre la valeur d'usage et la valeur d'échange ; et il s'est avéré extrêmement difficile de distinguer l'original de la copie, le vrai du faux. Le capital s'est engagé dans une vaste tentative pour vider la société de toute "association" et de toute "communauté" avec l'objectif de consolider la surproduction et la consommation des marchandises. Ce développement a été accompagné par une tentative parallèle de la part de l'Etat, en tant que loyal associé du capital, de s'impliquer rapidement dans l'orchestration de l'obéissance des consommateurs au jour le jour. Le capital a essayé d'empêcher la réalisation des nouvelles possibilités révolutionnaires en créant un miroir des images dans lequel la division de la société a été cachée par de fausses représentations. Le résultat de ce processus a été la société du spectacle, la société marchande du spectacle où les gens contemplant passivement un monde qui se situe en dehors de leur intervention.

13. La théorie de la société du spectacle a contribué à radicaliser la société française et dans ce sens le groupe a joué un rôle dans le prélude au soulèvement de Mai 68 lorsque les étudiants et les travailleurs ont occupé la Sorbonne et se sont battus dans les rues contre la police. Certains situationnistes ont participé activement à l'occupation de la Sorbonne et sont responsables dans une large mesure des déclarations qui furent lancées pendant l'occupation. Après Mai 68 le groupe situationniste a commencé à décliner en raison de désaccords internes et parce que le groupe a été incapable de répondre à l'intérêt qu'il avait suscité à la suite de son implication au cours des troubles. Le groupe a été officiellement dissous en 1972 par les deux ou trois membres qui restaient.

14. C'est au cours de sa première période, quand des artistes comme Asger Jorn et Constant étaient actifs, que le groupe a développé une série de techniques avec lesquelles les situationnistes s'efforçaient de dominer les médias artistiques et d'utiliser l'art comme un outil de propagande. Même dans cette première période les situationnistes ne considéraient pas leur pratique comme artistique en combinant des courants ultra-gauches comme le communisme des conseils à un intérêt pour le surréalisme et Dada⁹. "Nous nous plaçons de l'autre côté de la culture. Non devant elle, mais après elle. Nous estimons qu'il est nécessaire de réaliser la culture en la dépassant en tant que sphère séparée." (Internationale situationniste 1963, 21). Poursuivant le projet presque invisible de l'Internationale lettriste qui se situait à l'écart de l'institution de l'art et la scène politique durant les années 50, le projet situationniste fut lancé comme une tentative de créer une avant-garde révolutionnaire qui puisse coordonner les luttes contre le capital¹⁰. Les situationnistes voulaient créer une contre sphère publique où ils pourraient réunir les tentatives dispersées visant à défier l'état des choses existant. La lutte contre le capital devait avoir lieu comme un *Aufhebung* de l'art et de la politique. Ces sphères séparées devaient être supplantées par une activité révolutionnaire totale. L'art constituait par conséquent une partie

du projet situationniste mais seulement comme une composante ; l'art n'était pas un but en lui-même. La création d'œuvres d'art exposées dans les galeries et les musées allait à l'encontre des intérêts des situationnistes. L'art révolutionnaire prenait place en dehors de l'institution de l'art et au-delà de la séparation entre l'artiste et le spectateur. Il surmontait par conséquent la division culturelle du travail selon laquelle certaines personnes sont créatives tandis que la plupart des gens sont de simples spectateurs. Au lieu de montrer aux gens comment vivre, la question était de faire en sorte que les gens vivent¹¹.

15. Une des principales techniques des situationnistes pour détruire le spectacle et pour briser la fausse cohérence du système capitaliste était ce qu'ils appelaient le détournement où une expression déjà existante était changée. Dans cette opération le processus de signification est montré et l'intention initiale est dénaturée. Selon les situationnistes, le détournement n'était pas seulement censé scandaliser l'art mais aussi faire de la propagande pour la cause situationniste. La technique du détournement a été utilisée dans une série de contextes différents au cours des années. Jorn l'a utilisée dans ses modifications artistiques lorsqu'il peignait sur de vieilles toiles médiocres. Debord a utilisé cette technique dans ses films lorsqu'il s'est emparé de séquences de spots publicitaires, d'informations ou de westerns. Michèle Bernstein l'a utilisée dans ses romans *Tous les chevaux du roi* et *La Nuit* où elle parodiait le style du Nouveau Roman. Le situationniste danois, J. V. Martin, a utilisé la technique du détournement en plusieurs occasions lorsqu'il a changé des images de journaux quotidiens et montré ce qui, selon les situationnistes, était la fausse cohérence du spectacle. En 1964, Martin a fabriqué un millier de cartes postales avec une image de la call-girl britannique Christine Keeler. Martin avait dessiné une bulle à côté de la bouche de Keeler :

Comme le dit l'Internationale situationniste : il est plus honorable d'être une prostituée que de se marier avec un fasciste comme Constantin.

L'année précédente, Christine Keeler avait attiré l'œil du public quand on avait appris qu'elle avait couché avec un officier de la marine soviétique, Eugene Ivanov, et qu'en même temps elle avait couché avec John Profumo, le secrétaire d'Etat britannique à la guerre. Profumo avait menti sur cette affaire et fut par la suite obligé de démissionner. Au cours du scandale, le photographe Lewis Morley avait pris une série de photos de Christine Keeler en vue de les utiliser pour la promotion d'un film qui ne fut jamais réalisé. Sur une des photos Keeler est assise nue à califourchon sur une copie de la fameuse chaise Fourmi du designer danois Arne Jacobsen. Cette photo fut rapidement reproduite dans les magazines et elle circula dans le monde entier. C'est cette photo que Martin avait choisie pour la carte postale visant à scandaliser la famille royale du Danemark. La juxtaposition de Christine Keeler nue et du texte de la bulle faisant allusion au mariage récemment célébré entre la princesse danoise Anne-Marie et le roi grec Constantin laissait peu de doute sur l'attitude des situationnistes à l'égard de la situation politique en Grèce. Selon Martin, le gouvernement

britannique, la monarchie grecque et la monarchie danoise étaient autant de pièces d'un monde crypto-fasciste dont les jours étaient comptés. Sous le maquillage de Keeler se trouvait un cadavre. La mauvaise reproduction de la carte postale soulignait justement cet aspect : ce n'était qu'une question de temps ; elle partait en ruines tout comme le reste du monde. La monarchie danoise et le gouvernement britannique s'acheminaient vers leur chute. Toutes leurs étincelantes représentations allaient être déchirées par le mouvement destructeur de la révolution¹².

16. Dans les années après 1961 la technique du détournement fut très rarement utilisée avec les médias traditionnels de l'art. Au lieu de cela, ce fut dans les rues que les situationnistes s'efforcèrent de mettre cette technique en œuvre. Ces activités culminèrent en Mai 68 à Paris où plusieurs situationnistes prirent part à l'occupation de la Sorbonne. Des barricades furent édifiées et la police fut accueillie par des pavés et des cocktails Molotov.

17. Des voitures furent brûlées, des magasins pillés et les murs de la capitale furent couverts de slogans et de graffitis. Pour les situationnistes, c'était là le bon usage de la technique du détournement. Un usage différent de la ville devenait tout à coup visible, défiant l'organisation capitaliste de l'environnement. La lutte contre le spectacle avait lieu ici et maintenant. L'économie marchande de spectacle et ses représentations brillantes et débilantes devaient être écrasées¹³.

18. Un des aspects qui distinguait les situationnistes des interventionnistes ultérieurs dans l'art était la conviction que le capitalisme était condamné. En accord avec leur confiance dans leur interprétation du capital du point de vue du communisme des conseils, ils étaient convaincus que le capitalisme ne pouvait pas surmonter ses contradictions. Ils étaient convaincus que la mort de l'économie marchande de spectacle était à notre portée et ils œuvraient d'arrache-pied pour la déclencher. Ils soutenaient que les trente glorieuses et les jours dorés du capitalisme n'étaient qu'une tentative désespérée pour différer le règlement de compte final. La tâche était par conséquent d'analyser le boom comme un phénomène temporaire, comme une solution superficielle aux problèmes réels du capital ; la tâche de l'avant-garde était de précipiter l'effondrement prochain de la société du spectacle. Cette vision nourrissait toutes les facettes du projet situationniste. Ils étaient engagés dans une guerre civile et luttaient pour la mise en œuvre d'une gigantesque catharsis par laquelle l'humanité serait libérée du capitalisme qui avait volé le travail de l'homme. "La seule chose utile qui reste à faire est de reconstruire la société et la vie sur d'autres fondations." (Internationale situationniste 1962, 23).

L'art comme source de création : l'Artist Placement Group

19. À une époque où il est beaucoup question de collaboration entre l'art et le monde des affaires, l'organisation britannique l'Artist Placement Group (APG) apparaît comme

un précurseur intéressant pour de nombreux projets contemporains. Cette organisation a été créée en 1965 par John Latham, Barbara Stevini, Jeffrey Shaw et Barry Flanagan dans le but de placer les artistes dans des entreprises et des institutions publiques où ils devaient collaborer avec des employés ne tenant pas compte des hiérarchies ordinaires et des circuits traditionnels de commandement¹⁴. Les artistes devaient examiner les flux de désirs au cœur des relations sociales sur les lieux de travail et dans les services directoriaux. Selon Latham et Stevini, dans la mesure où les artistes interviennent sur une échelle de temps plus longue que les autres groupes dans la société et participant à un système de valeurs qui contraste de façon tranchée avec celui du commerce — la valeur de l'art résidant dans l'expression et non dans la rentabilité économique — ils étaient capables d'enregistrer la dynamique se déployant sur le lieu de travail. Et potentiellement ils pouvaient mettre en lumière des chemins alternatifs dans la façon de travailler et d'être impliqué dans les activités en cours dans une usine ou dans une administration.

20. L'idée de placement était motivée par l'aspiration à une conception différente du rôle de l'artiste dans la société. Comme suite à la dématérialisation de l'objet artistique caractéristique de l'Art conceptuel, il était nécessaire selon l'Artist Placement Group d'essayer de donner à l'art un rôle nouveau dans la société en dehors des galeries, des musées et des académies. L'Artist Placement Group aspirait à développer la liberté artistique en dehors des institutions de l'art. Selon ce groupe, l'art était une source de création qui devait être utilisée dans toute la société. L'art ne devait pas seulement être relié à la vie quotidienne mais aussi intégré au processus de production. L'Artist Placement Group était par conséquent un exemple de la façon dont l'Art conceptuel était entraîné dans une direction plus engagée, plus interdisciplinaire mais néanmoins qui ne pouvait pas dépasser la conception de l'artiste se situant d'une façon ou d'une autre en dehors de la politique.

21. Utilisant une théorie du temps intitulée "time-base-theory" que John Latham avait développée au début des années 60, l'Artist Placement Group cherchait à échapper à une activité artistique traditionnelle focalisée sur la production d'un objet. Il cherchait, à la place, à évoluer vers une pratique artistique plus ouverte sur la participation du spectateur et permettant de réaliser une nouvelle sorte de création. Par essence le but de l'art était de créer du temps et non des objets. Par le moyen du placement des artistes dans les industries et les institutions publiques, une perspective temporelle différente pouvait être créée. Les artistes pouvaient introduire une perspective temporelle très différente de celle adoptée habituellement dans l'industrie. La collaboration entre l'artiste et l'entreprise ou l'institution n'était pas censée suivre un plan préconçu ; les placements n'étaient pas censés déboucher sur des œuvres d'art. Le caractère concret de la collaboration devait être développé au cours du placement. Comme cela était affirmé dans une des brochures publiées par l'Artist Placement Group : "Le contexte décide pour moitié du travail". L'Artist Placement Group voulait libérer la créativité de l'art bien que cette organisation n'ait jamais défini le dessein d'une telle action : pour qui et dans quel

but ? D'un côté, il était clair que l'Artist Placement Group ne pouvait pas permettre à l'industrie d'instrumentaliser l'art. D'un autre côté l'institution artistique ne pouvait pas demeurer le principal contexte pour les activités de l'Artist Placement Group. Et en plus les valeurs et les idées des institutions artistiques ne pouvaient pas définir la nature du placement et de la collaboration des artistes. En même temps, c'était évidemment l'intention d'Artist Placement Group que de défier la rationalité des fins et des moyens de l'industrie en la confrontant à la créativité que le groupe considérait comme l'essence de l'art. La tentative pour trouver un équilibre entre ces perspectives fut critiquée avec passion par d'autres artistes et critiques tel que l'artiste allemand Gustav Metzger qui dans un article, "Un examen critique de l'Artist Placement Group", fustigea ce groupe pour son manque d'ambition politique (Metzger 1972). Selon Metzger, l'Artist Placement Group avait développé "un langage de survie" qui révélait finalement le caractère conservateur de son projet. Latham et l'Artist Placement Group rétorquèrent que tout engagement politique en faveur, par exemple du communisme, ne ferait que détruire la créativité de l'art. Toutes les positions politiques étaient caractérisées par une perspective limitée tandis que l'art rendait possible une perspective complètement différente quand il était introduit dans des contextes extérieurs à lui. Nous pouvons peut-être examiner cette ambiguïté comme étant encore un autre exemple de la nature paradoxale de l'avant-garde pour qui l'art a un potentiel spécial mais seulement dans la mesure où il s'accomplit en dehors des institutions de l'art.

22. L'Artist Placement Group a été une tentative pour donner à l'art un rôle nouveau. Le projet était une "réponse" radicale à la question de la relation entre l'artiste, l'œuvre d'art et le public. Par le biais du placement des artistes, l'art devenait une coopération concrète mais aussi ouverte entre une personne ayant des capacités créatives et des travailleurs dans une entreprise ou une institution. "Ce qu'ils visaient n'était pas la relation traditionnelle de patronage. À la place, ils cherchaient à avoir des artistes impliqués dans le travail quotidien d'un organisme. On pouvait escompter que celui-ci en bénéficierait de différentes manières. Cela pouvait aller de contributions à la création de certains objets concrets à de nouvelles idées concernant les méthodes de travail. De façon générale, l'aspiration de l'Artist Placement Group était de créer un pont entre les artistes et les gens au travail de telle sorte que chacun tire quelque chose de la perspective de l'autre et s'en rapproche au travers d'une activité" (C. F. Barley - Civil Service Department, Whitehall, lettre du 25 janvier 1973 à Mademoiselle Miller - Secrétaire auprès du président de l'Arts Council. Citée dans Walker 1995, 98). À la suite des expériences de Latham et d'autres artistes contemporains, l'Artist Placement Group essaya de changer la signification de l'art. L'artiste ne devait plus continuer à créer des objets autosuffisants et autoréférentiels mais s'engager plutôt dans différentes sortes de coopérations avec des acteurs en dehors des institutions de l'art. Dans sa tentative pour souligner cette transformation, l'Artist Placement Group remplaça le mot "artiste" par l'expression "personne accidentelle". Selon Latham, la personne accidentelle occupe une "troisième position idéologique" entre les travailleurs et les managers ; elle était donc capable de créer

une représentation beaucoup plus complète, non pas de l'entreprise individuelle mais de la société en général (Latham 1976, 170). Avec les placements, l'Artist Placement Group cherchait à interroger la fonction sociale de l'art et en même temps critiquait l'isolement social de l'artiste. Mais même si l'Artist Placement Group a essayé de questionner le rôle de l'art, il a fini par entériner le rôle romantique traditionnel de l'artiste. La liberté et l'indépendance de la personne accidentelle apparaissent remarquablement similaires à la liberté et à l'autonomie dont s'est doté l'artiste dans la société bourgeoise capitaliste. La naïveté est évidente dans la plupart des documents écrits par l'Artist Placement Group :

Il ne serait pas déraisonnable de prévoir que, comme résultat d'une dissémination conduite soigneusement des concepts de base [développés par l'APG], en 20 ans quelques milliers et millions de gens auront leur vie améliorée qualitativement de façon significative, comparée à leur condition aujourd'hui. (Artist Placement Group 1971, 8).

23. Dans la période comprise entre 1969 et le début des années 1980, l'Artist Placement Group a été capable de placer des artistes dans des entreprises telles que British Steel Corporation, British Rail ou le Ministère de la Santé. Contrairement aux intentions de l'Artist Placement Group, beaucoup de placements se traduisirent par la création d'œuvres d'art plutôt traditionnelles, les entreprises fournissant aux artistes des matériaux et des connaissances techniques. Très souvent les artistes n'ont été capables de collaborer qu'avec les managers et non avec les travailleurs. Mais dans certains cas une collaboration plus expérimentale s'est instaurée. Fréquemment ces collaborations se sont terminées dans l'incompréhension et le désaccord, comme ce fut le cas entre Stuart Brisley et la nouvelle ville de Peterlee dans le nord de l'Angleterre. Brisley voulait écrire une histoire alternative de la classe ouvrière locale et il a réussi à créer un petit musée dans la ville. Mais selon Brisley le conseil municipal empêcha la présentation des conflits de classe dans la région (Brisley 1972). Dans cette période, à côté des placements concrets et des négociations qui les précédaient, les membres de l'Artist Placement Group élaborèrent des brochures où ils contrefaisaient et déformaient l'esthétique qui caractérise le monde des affaires. De plus, les membres de cette organisation participaient aussi à de nombreuses expositions où ils essayaient de transformer l'espace dévolu à l'art en un espace de recherche sociale.

Activisme politique et art autonome : l'Art Workers'Coalition

24. Bien que de nombreux artistes, dont plusieurs qui étaient liés à l'expressionnisme abstrait, aient publié dès 1965 une proclamation contre la guerre du Vietnam intitulée "End Your Silence", ce fut la première fois en 1969 avec la fondation de l'Art Workers'Coalition qu'une véritable sphère artistique critique a vu le jour à New York¹⁵. À cette époque l'Art conceptuel n'était pas encore intégré aux institutions

artistiques et il se présentait comme un défi "interne" à la situation de marchandise de l'art en substituant aux médias artistiques traditionnels comme la peinture, la sculpture et la gravure, des photocopies, des photos et des textes. En plus l'Art minimal avec ses formes sérielles réduites et géométriques rejetait l'anthropomorphisme, la composition et l'illusion. Ces nouvelles formes d'art étaient de diverses façons des alternatives au modernisme encore dominant de Clement Greenberg. En tant que représentant de la "vieille gauche", Greenberg considérait l'art comme la seule sphère dans laquelle il était possible d'articuler la liberté et la résistance contre un système capitaliste omniprésent. L'art devait consolider son autonomie et se garder de tout engagement politique direct. C'est au travers de cette absence de la politique que l'art pouvait tenir en échec le kitsch capitaliste et la propagande soviétique. Cette position était contradictoire selon les artistes conceptuels qui étaient de plus en plus intéressés par les questions concernant les relations entre les pouvoirs politiques, économiques et culturels. À la suite des protestations étudiantes contre le rôle conservateur de l'université, les artistes entreprirent une critique des musées régionaux comme étant parties prenantes d'un système politique et économique qui était responsable de la guerre au Vietnam¹⁶.

25. À la fin des années 60 la situation politique des États-Unis devint critique. En 1967 plus de 90 000 personnes manifestèrent à Washington contre la guerre au Vietnam qui à ce moment-là avait déjà provoqué la mort de plus de 30 000 soldats américains et celle de plusieurs centaines de milliers de Vietnamiens. Dans plusieurs villes à travers le pays des émeutes raciales éclatèrent entre les Noirs et la police ; des magasins furent pillés ou brûlés. Il y eut également des émeutes dans de nombreuses universités avec des occupations de bâtiments et l'explosion de bombes. Et en 1968, Robert Kennedy et Martin Luther King furent assassinés. Les années suivantes les protestations culminèrent dans une manifestation à Washington où plus de 900 000 personnes exprimèrent leur opposition à la guerre au Vietnam. Ces événements ainsi que d'autres sur ce terrain obligèrent les artistes à adopter une relation plus active à l'égard de la situation politique. Les artistes étaient poussés par les changements dans les développements historiques qui les obligeaient à examiner la relation entre l'art et la politique et à se poser des questions telles que : quel est le rôle de l'art en connexion avec les différentes protestations organisées par les Noirs, les femmes et les étudiants ? Quelle relation existe-t-il entre la guerre au Vietnam et les stratégies d'acquisition et d'exposition des principaux musées d'art aux États-Unis ?

26. C'est dans ce maelström d'événements que l'Art Workers'Coalition émergea. Cette organisation fut créée à la suite d'un incident au Museum of Modern Art le 3 janvier 1969, quand l'artiste Takis retira sa sculpture Tele-Sculpture de l'exposition "The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age". Takis retira sa sculpture parce que le musée ne l'avait pas informé que l'exposition comprendrait également une sculpture de sa propre collection. Avec un petit groupe d'assistants, Takis retira sa sculpture et demanda que le musée ne montre pas son œuvre sans son accord. À la

suite de cet incident, la discussion éclata dans le monde de l'art sur comment obliger les musées à laisser les artistes participer à la direction des institutions artistiques. Des artistes tels que Donald Judd, Carl Andre, Joseph Kosuth, Jon Hendricks, Leon Golub and Nancy Spero furent des représentants actifs dans les réunions. L'organisation qui prit rapidement le nom de Art Workers' Coalition était un groupe de pression à l'organisation souple, sans direction désignée. Elle organisa des manifestations et des réunions où les artistes et les critiques discutèrent comment faire pression pour provoquer des changements dans la politique des musées. Voulant obliger les musées à donner plus de pouvoir aux artistes sur leurs œuvres, l'organisation demandait une représentation substantielle des artistes dans les conseils directoriaux des musées et faisait pression pour obtenir la mise en place à côté des lieux d'exposition d'un espace pour les femmes et les artistes des minorités.

27. Le 10 avril, l'Art Workers' Coalition organisa une séance publique à laquelle assistèrent plus de 300 personnes et où plusieurs artistes et critiques firent des déclarations sur la politique des musées régionaux et réclamèrent l'instauration de l'entrée gratuite. Certains orateurs tels que Carl Andre exprimèrent une position plus radicale : "La solution aux problèmes des artistes ne consiste pas à se débarrasser des tourniquets aux portes du Museum of Modern Art mais de se débarrasser du monde de l'art. Les artistes peuvent y parvenir au travers d'une confiance mutuelle et en formant une vraie communauté d'artistes" (Andr dans Art Workers' Coalition 1972, n.p.)¹⁷. Selon Andre, les artistes devaient rejeter les institutions de l'art et créer une sphère artistique alternative et démocratique en retirant leurs œuvres d'art de leurs circuits. Sans les œuvres d'art, il n'y aurait plus d'expositions. Il y aurait une scène artistique mais sans transactions économiques. À la place il serait possible de développer une structure alternative où les artistes auraient davantage de contrôle sur leur art.

28. Même si l'idée de développer une sphère publique alternative en dehors des institutions artistiques avait été exposée à cette réunion, peu d'artistes souhaitaient aller aussi loin. C'était une chose de critiquer les musées, leurs expositions et leurs acquisitions, cela en était une autre d'abandonner ces institutions. Seulement un petit nombre de leurs membres souhaitaient s'orienter vers la grande synthèse et risquer la fin de l'art. Ils pouvaient bien s'appeler travailleurs [workers] mais ils étaient aussi des artistes. La connexion spécifique entre l'activisme politique et la pratique artistique de chaque membre ne fut jamais évoquée. Il était plutôt laissé à chaque membre le soin de décider si elle ou il optait pour une ou deux orientations : d'un côté la grande synthèse de l'art et de la politique ou d'un autre côté deux orientations séparées comprenant un engagement politique en tant que citoyen et une relative autonomie dans la pratique artistique. Il ne fut jamais spécifié comment les membres devaient relier un engagement politique en faveur de la fin de la guerre au Vietnam à une carrière au sein du monde de l'art. La plupart des artistes choisirent une solution modérée et peut-être plus réaliste : l'art d'un côté, l'engagement politique de l'autre¹⁸. 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). Mais en comparaison avec les situationnistes et l'Artist Placement Group, l'Art Workers'Coalition apparaît plus modéré et plus "réaliste". Le musée restait le foyer principal de l'art.

La perturbation dans la vie quotidienne : alors et maintenant

29. Les situationnistes participèrent de l'effondrement du surréalisme dans l'après-guerre et étaient en relation avec l'existentialisme et le marxisme français de l'après-guerre. En tant que tels, ils anticipèrent l'art conceptuel et celui des performances de près d'une décennie. En plus l'organisation situationniste joua un rôle actif dans la radicalisation des travailleurs, des étudiants et d'autres groupes au cours des années 60. La participation à marche forcée au développement historique, couplée à une persistante posture avant-gardiste aut centrée, fait apparaître les situationnistes comme une charnière entre les esthétiques politisées de l'entre-deux-guerres et la dissidence institutionnalisée de l'après-guerre. Comparée à la fois à l'Artist Placement Group et à l'Art Workers'Coalition, l'Internationale situationniste apparaît grandiloquente avec son renoncement déclamatoire et "hyperpolitisé" à l'art. Les situationnistes voulaient quitter le monde de l'art en faveur d'une politique révolutionnaire. Même si l'Artist Placement Group et différents membres de l'Art Workers'Coalition étaient intéressés par les questions sociales, économiques et politiques et même s'ils étaient critiques à l'égard de l'institution de l'art, ils restaient fermement à l'intérieur de ses limites, apparaissant constamment dans les galeries, les musées et les revues. L'Artist Placement Group ne fut jamais aussi radical que les situationnistes. Ses membres n'ont jamais estimé nécessaire de quitter l'art tous ensemble. Au lieu de cela, il était nécessaire pour eux de donner à l'art une fonction sociale nouvelle en plaçant des artistes à l'extérieur des limites étroites du monde de l'art. Ce qui voulait dire selon l'Artist Placement Group placer des artistes dans l'industrie et dans les institutions publiques. L'artiste devait quitter son atelier et abandonner son rôle traditionnel de génie isolé pour collaborer dans des usines et des administrations avec des ouvriers, des techniciens et des employés. Dans ces collaborations le processus était plus important que le résultat final qui ne devait pas nécessairement prendre la forme d'une œuvre d'art pouvant être signée et exposée.

30. Aux États-Unis, le développement historique a obligé les artistes et les critiques à s'impliquer dans les questions politiques liées à la guerre du Vietnam mais ce ne furent que quelques artistes qui voulurent aller vers la grande synthèse entre l'art et la politique. La plupart des artistes participant à l'Art Workers'Coalition voulaient utiliser l'autonomie contradictoire de l'art pour créer des objets et des images susceptibles, espéraient-ils, de bouleverser les codes dominants. Il était nécessaire de prendre position sur la guerre au Vietnam et de questionner les problèmes se rapportant au sexisme et au racisme mais sans laisser ce positionnement décider de l'apparence et de la composition de l'œuvre d'art individuelle. Comment réagir en tant qu'artiste aux questions qui s'intensifiaient, cela restait une question ouverte. Finalement le

groupe s'abstint d'établir une connexion explicite entre l'activisme politique et les œuvres réalisées par ses membres.

31. Chacun dans leur propre voie, ces trois groupes peuvent être interprétés comme des tentatives ambiguës de poursuivre l'exigence d'avant-garde d'un art politique en pointe. Les situationnistes ont radicalisé la critique de l'avant-garde historique de l'aliénation de l'art et ont tenté de galvaniser les différentes forces du mouvement révolutionnaire. Lorsqu'il collaborait avec les métiers et les industries, le groupe britannique Artist Placement Group comptait sur la réalisation d'une grande vision utopique dans le futur. Enfin les membres de l'Art Workers'Coalition étaient partagés entre le scepticisme à l'égard de l'utopisme social et leur désir d'atteindre un nouveau public. Quelle que soit la façon dont on aborde la question de l'art et de la politique, et de la vie ultérieure de l'avant-garde, qu'on le fasse en historien ou en partisan, nous avons besoin d'analyser la place de cette question aujourd'hui. L'art interventionniste des années 60 est un objet privilégié pour une telle analyse à cause des développements politiques accélérés de notre époque qui à la fois nécessitent et compliquent la tentative d'unir l'art et la politique. Le projet de l'avant-garde historique pourrait être encore plus éloigné aujourd'hui qu'il ne l'était dans les années 60 lorsqu'il commençait déjà à décliner. Mais il continue à hanter l'art contemporain et l'oblige à se demander s'il est possible d'organiser le sensible d'une autre façon.

32. De façon rétrospective, nous pourrions caractériser les différents projets comme révolutionnaires ou comme réformistes. Les situationnistes penchaient pour la grande dissolution, les œuvres d'art individuelles devaient laisser place à une transformation révolutionnaire profonde où la société capitaliste et son État ainsi que la forme monétaire seraient rejetés en faveur d'une vie différente caractérisée par l'action et la créativité. Des avancées esthétiques limitées étaient sans importance pour eux. L'Artist Placement Group voulait rompre avec l'auto-enfermement dans les institutions de l'art moderne. Non pas dans une tentative pour abolir l'institution de l'art mais dans une tentative d'utiliser l'art en dehors de sa sphère traditionnelle, là où différentes expériences deviendraient possibles dans la vie quotidienne. L'Art Workers'Coalition essayait de mobiliser le monde de l'art contre la guerre du Vietnam et luttait contre la politique répressive des musées. Ni l'Artist Placement Group, ni l'Art Workers'Coalition ne voulaient quitter l'institution de l'art mais ils cherchaient à la réformer de l'intérieur. Ces deux projets cherchaient à utiliser l'institution en abordant des questions politiques et sociales dans le contexte de l'art. Les situationnistes trouvaient cette approche vaine. Ce n'était là pour eux que le spectacle de la critique et non la nécessité de la critique du spectacle. C'est probablement ce qui nous a été laissé aujourd'hui. D'un côté la critique déclamatoire de l'institution artistique et de l'autre la nécessité d'utiliser cette institution et les possibilités qu'elle nous offre. Dans la mesure où les cultures politiques de gauche ont décliné au cours des dernières décennies, les institutions artistiques pourraient bien se présenter comme des plates-formes où des pratiques sociales et culturelles pourraient être débattues et créées. Suite au rétrécissement de l'espace public et au manque

d'invention politique, le monde de l'art pourrait être en fait un des endroits où la reconstruction d'un espace politique pourrait trouver sa place. Comme les situationnistes l'ont répété sans relâche, nous devons bien sûr être sceptiques à l'égard de la façon dont l'institution artistique produit et met en scène ce qui est critique et ce qui émerge. Mais cela ne veut pas dire nécessairement qu'il faut abandonner l'institution artistique. Nous devons faire avec ce qui est à notre disposition, y compris l'institution de l'art comme espace contradictoire, potentiellement productif pour des pratiques politiques et culturelles. C'est pourquoi la haine des situationnistes pour l'institution de l'art pourrait bien ne pas être la meilleure voie à suivre. La stratégie réformiste de groupes comme l'Art Workers' Coalition pourrait bien mieux convenir pour les tâches auxquelles nous avons à faire face. Trouver le juste équilibre entre engagement esthétique et engagement politique reste un défi pour les créateurs

Bibliographie :

- Agamben, G. 1996. *Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo*. In *Mezzi senza fine*, 60-73. Torino: Bollati Boringhieri.
- Anderson, p. 1998. *The Origins of Postmodernity*. London & New York: Verso.
- Artist Placement Group. 1971. *Report and Offer for Sale*. London: APG Research Ltd.
- Art Workers' Coalition. 1969. *An Open Hearing*. New York: Art Workers' Coalition.
- Brisley, S. 1972. No, it is not on. *Studio International*. 942 : 95-96.
- Bürger, P. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Clark, T. J. and D. Nicholson-Smith. 1997. Why Art Can't Kill the Situationist International. *October* 79: 15-31.
- Craven, D. 1997. *The Poetics and Politics of Rudolf Baranik*. Atlantic Highlands, N. J. : Humanities Press.
- Debord, G. 1971. *La société du spectacle* [1967]. Paris : Éditions Champ Libre.
- Dumontier, P. 1990. *Les situationnistes et Mai 68 : Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*. Paris : Éditions Gérard Lebovici.
- Ford, S. 2005. *The Situationist International : A User's Guide*. London : Black Dog.
- Foster, H. 1996. *The Return of the Real*. Cambridge, MA and London : MIT Press.
- Fascina, F. 1999. *Art, Politics and Dissent : Aspects of Art Left in Sixties America*. Manchester and New York : Manchester University Press.
- Giroux, H. A. 2004. War on Terror : The Militarising of Public Space and Culture in the United States. *Third Text* 69 : 211-221.
- Hersh, S. 2004. *The Road From 9/11 to Abu Ghraib*. New York : HarperCollins.
- Internationale situationniste. 1962. Communication prioritaire. *Internationale situationniste* 7 : 20-24.
- Internationale situationniste. 1963. L'avant-garde de la presence. *Internationale Situationniste* 8 : 14-22.
- Internationale situationniste. 1966. Adresse aux révolutionnaires d'Algérie et de tous les pays. *Internationale situationniste* 10. 43-49.
- Latham, J. 1976. Artist : John Latham, Placement : Scottish Office (Edinburgh). *Studio International* 980 : 170.
- Lefort, C. 1968. Le parti situationniste. *La quinzaine littéraire*. 1 : 3-4.
- Lippard, L. 1972. The Art Workers' Coalition : Not a History. *Studio International*. 927 : 171-174.
- Lippard, L. 1984. Trojan Horses : Activist Art and Power. In *Art after Modernism : Rethinking Representation*, ed. B. Wallis, 342-358. New York : The New Museum of Contemporary Art and David R. Godine.
- Lippard, L. 2002. Biting the Hand : Artists

- and Museums in New York since 1969. In *Alternative Art New York, 1965-1985*, ed. J. Ault, 79-120. New York and Minneapolis and London : The Drawing Center and University of Minnesota Press.
- Macdonald, B. J. 1995. From the Spectacle to Unitary Urbanism : Reassessing Situationist Theory. *Rethinking Marxism* 8 (2) : 89-111.
- Marcuse, H. 1965. Über den affirmativen Charakter der Kultur [1937]. in *Kultur und Gesellschaft*, 56-101. Frankfurt : Suhrkamp.
- Martos, J-F. 1989. *Histoire de l'Internationale situationniste*. Paris : Éditions Gérard Lebovici.
- Metzger, G. 1972. A Critical look at Artist Placement Group. *Studio International* 940 : 4-5.
- Nancy, J.-L. 1998. *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée.
- Newman, A. 2000. *Challenging Art : Artforum 1962-1974*. New York : Soho Press.
- Paye, J-C. 2004. *La fin de l'état de droit. La lutte antiterroriste de l'état d'exception à la dictature*. Paris : La Dispute.
- Perniola, M. 1998. *I situazionisti : Il movimento che ha profetizzato la 'Società dello spettacolo'*. Roma : Castelvecchi.
- Rasmussen, M. B. 2004a. The Difficult Fusion of Art and Politics. *Oxford Art Journal* 3 : 365-387.
- Rasmussen, M. B. 2004b. Situationist Map of Denmark : Notes on the Situationist International in Denmark. *Copenhagen Free University* 9 : 1-36.
- Retort. 2005. *Afflicted Powers : Capital and Spectacle in a New Age of War*. London & New York : Verso.
- Sachsse, R. 1992. From 0-1 to 0+1 : The Artist Placement Group. In *Art after Physics*, 45-50. Oxford and Stuttgart : The Museum of Modern Art, Oxford and Hansjürgen Mayer.
- Sell, M. 1998. The Avant-Garde of Absorption : Happenings, Fluxus, and the Performance Economies of the American Sixties. *Rethinking Marxism* 10 (2) : 1-26.
- Slater, H. 2000. The Art of Governance: On the Artist Placement Group. Url: <http://www.infopool.org.uk/APG.htm>.
- Theweleit, K. 2003a. PlayStation Cordoba, Yugoslavia, Afghanistan, Etc.: A War Model, Part 1. Trans. Thomas Pepper. *Cultural Critique* 54: 1-25.
- Theweleit, K. 2003b. PlayStation Cordoba, Yugoslavia, Afghanistan, Etc.: A War Model, Part 2. Trans. Thomas Pepper. *Cultural Critique* 55: 1-34.
- Theweleit, K. 2002. *Der Knall. 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*. Frankfurt: Stroemfeld.
- Wald, A. M. 1987. The New York Intellectuals: *The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left From 19302 to the 1970s*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.
- Walker, J. 1976. APG: The Individual and the Organisation: A Decade of Conceptual Engineering. *Studio International* 980: 162-165.

Walker, J. 1995. John Latham: *The Incidental Person – His Art and Ideas*. London: Middlesex University Press.

Werckmeister, O. K. 2005. *Der Medusa Effekt: Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*. Berlin: form & zweck.

Zarifian, P. 2003. Pourquoi ce nouveau régime de guerre? *Multitudes* 11: 11-23.

Notes :

1 Après le 11 septembre la logique infléchie de la société de contrôle a fusionné avec la logique sécuritaire de l'État capitaliste. Elles constituent ensemble un nouveau régime de guerre qui s'est donné pour mission de diriger les mouvements de la globalisation. Voir Philippe Zarifian (2003). La tentative de faire avorter les potentiels multiculturels de la mondialisation et de consolider la suprématie de la bourgeoisie américaine, et en particulier son contrôle sur les ressources pétrolières mondiales et les mouvements de capitaux, a néanmoins révélé l'existence de fractions temporaires dans la communauté bourgeoise internationale, s'exprimant par une perte de légitimité des USA et de la guerre contre le terrorisme. La tentative ouverte de ne pas tenir compte des accords internationaux, la torture à Abu Ghraib et l'escalade de militarisation dans la sphère publique ont abouti à un effondrement moral. Pour une analyse de l'ébranlement de l'Etat constitutionnel, voir Jean-Claude Paye (2004). Pour une analyse d'Abu Ghraib et la guerre contre le terrorisme, voir Seymour Hersh (2004). Pour une analyse de la militarisation de la sphère publique aux Etats-Unis, voir Henry A. Giroux : (2004).

2 Comme Herbert Marcuse le soutient dans "Über den affirmativen Charakter der Kultur", l'art a été doté d'une indépendance relative dans la société moderne bourgeoise. Cette indépendance permet à l'oeuvre d'art individuelle d'exprimer des besoins "irrationnels", et de préserver une représentation de la liberté au sein d'une société caractérisée par ailleurs par une rationalité des fins et des moyens. L'art est par conséquent une zone "libre" à partir de laquelle un potentiel alternatif radical peut être formulé mais l'oeuvre d'art a des effets sociaux limités à cause du cadre institutionnel de l'art. (Marcuse 1965)

3 C'est la principale différence entre les trois groupes. Bien que tous soient sceptiques à l'égard de l'institution de l'art et la médiation de son contenu au travers de l'oeuvre d'art individuelle, seule l'Internationale situationniste se dissocia de "ces milieux artistiques qui, en dépit du fait qu'ils sont étrangers à toute forme d'institutionnalisation, s'obstinent à pratiquer des activités qui peuvent à tout moment être récupérées par l'establishment culturel." (Perniola 1999, 91) Les situationnistes s'efforcèrent de rester à distance du monde de l'art parce que l'art selon eux était une activité aliénée. Ils considéraient que, en tant que forme privilégiée et autonome, l'art est séparé de la vie; ce en quoi la structure de base de l'art est irrémédiablement bourgeoise. La création artistique est l'expression visible d'une activité aliénée. Comme Debord l'exprime dans *La Société du Spectacle* : "La culture est le lieu de la recherche de l'unité per-due. Dans cette recherche de l'unité la culture comme sphère séparée est obligée de se nier elle-même." (Debord 1971, § 180) L'artiste exprime ses besoins

réels artistiquement au lieu de les exprimer pratiquement. Cette expression artistique est la seule forme de créativité que tolère la société bourgeoise. L'efficacité du travail salarié correspond à la liberté de l'activité artistique qui est sans effet : par conséquent le capitalisme et l'art sont les deux faces d'une même médaille selon l'Internationale situationniste. C'est pour cette raison que l'art doit être supprimé et réalisé par la pratique révolutionnaire.

4 Pour une analyse de l'utilisation par l'art contemporain des formes et des stratégies des années 60, voir Hal Foster (1996). Il est clair qu'une discussion sur la façon dont l'art contemporain utilise — consciemment ou non — des formes des années 60 doit être considérée en relation avec la façon dont l'art des années 60 a découvert et réutilisé les stratégies de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres. En dehors de l'analyse de Foster, c'est évidemment la contribution classique de Peter Bürger dans *Theorie der Avantgarde* (1974) qui doit servir de point de départ à une discussion sur les relations entre l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, la néo avant-garde des années 60 et la post-néo avant-garde contemporaine. Selon Bürger l'avant-garde historique a essayé de supprimer la distance entre l'art et la vie quotidienne tandis que la néo avant-garde n'a pas fait davantage que de répéter les gestes critiques de l'avant-garde historique à l'intérieur de l'institution de l'art. Bürger argumente brièvement sur le fait que dans le passage de Dada et culture industrielle.

5 Comme le dit l'historien Perry Anderson en suivant la caractérisation de la post-modernité par Fredric Jameson, la culture après la Deuxième guerre mondiale a été saturée par "des machines produisant

en permanence des émotions [la télévision en étant le principal exemple], transmettant des discours qui sont de part en part de l'idéologie au sens fort du terme." (Anderson 1998, 89)

6 Dans les années 60, le groupe situationniste a écrit plusieurs textes d'analyse de la situation en Algérie, en particulier la brochure, "Adresse aux révolutionnaires d'Algérie et de tous les pays" en 1965. Ils y analysent les événements en Algérie, y compris le putsch récent de Boumediene, en critiquant ce qu'ils percevaient comme étant les fausses représentations de la révolution prolétarienne à l'Est comme à l'Ouest : "Le choix est maintenant entre la dictature militaire bureaucratique et la dictature du "secteur autogéré" étendu à toute la production et à tous les aspects de la vie sociale." (Internationale Situationniste 1966 : 49). Selon les situationnistes les révolutionnaires algériens n'avaient pas été capables de créer une autogestion socialiste mais s'étaient simplement emparés du pouvoir d'Etat.

7 Cf. Lefort (1968).

8 Pour des présentations de l'Internationale situationniste, voir Simon Ford (2005), Bradley Macdonald (1995), Jean-François Martos (1989) et Mario Perniola (1998).

9 Pour une analyse de la manière dont les situationnistes ont essayé de se positionner en opposition avec le surréalisme, le Parti communiste français et les autres mouvements de gauche, voir Mikkel Bolt Rasmussen (2004).

10 L'Internationale Lettriste fut fondée à Paris en 1952 par un groupe dissident du groupe lettriste fondé après la Deuxième

guerre mondiale par l'artiste roumain Isidore Isou pour rajeunir l'art et la société. La scission s'était produite parce que, selon les membres scissionnistes, Isou avait été récupéré par l'establishment culturel. En se regroupant autour de Guy Debord, les membres de l'Internationale Lettriste s'engagèrent à poursuivre la lutte pour la régénération de la société dans un sens qui les empêcherait de s'intégrer à la culture dominante.

11 Ainsi que des philosophes comme Jean-Luc Nancy et Mario Perniola l'ont relevé la distinction entre le spectacle et la vie dans la théorie situationniste apparaît plutôt abstraite ; la vie n'est jamais définie mais est simplement la négation formelle du spectacle. "La dénonciation du semblant se meut elle-même sans difficultés dans le semblant, parce-qu'elle n'a pas à désigner le propre – le non-semblant – sûrement que comme l'envers obscur du spectacle." (Nancy , 72)

12 Pour une présentation des cartes postales de Martin et son rôle dans le mouvement situationniste, voir Mikkel Bolt Rasmussen (2004b).

13 Pour une analyse de l'implication des situationnistes en Mai 68, voir Pascal Dumontier (1990). Dans le texte "Glosse in margine ai Commentari sullo società dello spettacolo" (1996) Giorgio Agamben décrit la façon dont les situationnistes paraient à la tentative du capitalisme de déposséder les vies de leur potentiel.

14 Pour des présentations de l'Artist Placement Group, voir Rolf Sachsse (1992), Howard Slater (2000) et John Walker (1976).

15 Pour un exposé sur l'élaboration de "End your silence", voir David Craven (1997, 18-19). Pour des présentations de l'Art Workers' Coalition, voir Lucy Lippard (1970), Lucy Lippard (2002).

16 Pour une analyse des relations entre "la vieille gauche" et la "nouvelle gauche", voir Alan M. Wald (1987). Pour une présentation de la façon dont ce "conflit" influença la discussion dans le monde de l'art aux Etats-Unis dans les années 60, voir Francis Frascina (1999).

17 Selon Philip Leider qui était à l'époque l'éditeur de Artforum, ce fut en fait lui qui rédigea le texte qu'Andre présenta à cette séance publique. Voir l'interview de Leider dans Newman 2000, 267-268.

18 Comme Lucy Lippard, un des membres dirigeants de l'Art Workers' Coalition l'a formulé rétrospectivement : "[P]eu d'artistes individuels ont utilisé directement leurs expériences politiques dans leur travail " (Lippard 1984, 350).

ENSBA Lyon (France) et HEAD Genève (Suisse) répondent à trois questions :

- Est-ce que les écoles d'art produisent des artistes ?
- Quel(s) type(s) d'artistes ?
- Est ce que cela correspond à vos attentes ?

1. Est-ce que l'école d'art produit des artistes ? [L'exemple radical de Kafka]

Artiste d'origine sud coréenne, Ju hyun LEE vit et travaille en France. Ancienne consultante en management, elle a étudié les arts visuels à l'ESAD-Grenoble et à l'ENSBA-Lyon (master2). Elle codirige la plateforme KVM (Korean Vitra Museum) centrée sur la critique du design social qui a donné lieu à des performances et conférences (CAP Saint-Fons, Musée des moulages/Lyon, Raven Row Gallery/Londres, Biennale de design/Saint-Etienne, Fondation Ricard/Paris, etc.).

Par Ju hyun LEE :

Kafka est entré dans une école d'art avec l'idée vague de devenir "artiste" parce qu'il aime, par exemple, le dessin ou le collage (mettons un médium plutôt classique, la pâte à modeler...). Par ailleurs, Kafka n'est pas particulièrement bon en mathématique et en physique, donc ses parents de la classe moyenne acceptent, par défaut, son choix, en partageant partiellement son fantasme. Les semestres passent avec les exercices proposés par les différents professeurs qui le font travailler sur d'autres médiums, techniques et problématiques. Malgré les bilans et les jugements parfois injustes, Kafka arrive à la fin de ses études (avec ou sans redoublement).




Kafka a finalement obtenu :

Type de sensibilité
nécessaire aux artistes

La sensibilité aux matériels/techniques (Type A. Artiste).
Kafka a trouvé son propre style, il peut reproduit les choses (fleur, visage, paysage...) qui lui parlent, dans sa forme préférée (couleur, texture, mode d'assemblage, etc.) ou bien, il peut les transformer en des formes plus abstraites. Il maîtrise sa technique pour cette expression esthétique.

Nombre d'étudiants
dans chaque état à
la fin de leurs études

☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺
☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺
☺☺☺☺

<p><i>La sensibilité aux signes/thèmes (Type B. Artiste contemporain).</i> Kafka a trouvé non seulement son propre style mais aussi ses pôles d'intérêt. Il arrive également à utiliser le savoir pour expliquer et communiquer ses choix esthétiques.</p>	
<p><i>La sensibilité aux sens/concept (Type C. Robert Filliou).</i> Kafka a trouvé ses styles et ses terrains d'exploitation. La capacité d'analyser ce que produisent ses gestes artistiques en termes de signification sociale (la capacité de se mettre à distance par rapport à ses propres œuvres pour examiner leurs applications dans la société).</p>	
<p><i>Sensibilité aux expériences/expérimentations (Type D. Mike Kelley).</i> Kafka peut détruire ses propres formes afin d'expérimenter chaque fois de nouvelles expériences esthétiques et politiques en fonction du contexte. Kafka touche ou modifie l'expérience du public (il crée son public) à travers ses activités artistiques.</p>	

La structure actuelle des écoles d'art françaises produit beaucoup d'artistes du type A et B dans son cursus de formation basée sur le dualisme entre la "pratique" et la "théorie". Comme la structure économique du champs de l'art favorise/ou facilite les productions communicables-vendables-consommables, il est vrai qu'il y a une conduite invisible (dictée par la main invisible d'Adam Smith) vers la production de l'objet. La temporalité de production des pièces, calée sur le moment de l'évaluation (bilans, diplômes), est un des problèmes constitutifs de cet environnement.

Pour répondre aux questions posées, je dirai que oui, les écoles d'art produisent des artistes. De quel type ? Du type A et B. Dans la mesure où on ne peut pas changer du jour au lendemain la logique économique néolibérale à laquelle l'art contemporain ne peut/veut pas échapper, les jeunes artistes doivent se confronter à cette situation. Ceci ne permet pas aux artistes de faire évoluer leurs recherches en dehors de la logique du marché.

Pour cette raison, il faudrait que les écoles d'art puissent cultiver ce terrain de recherche/expérience artistique le plus radical possible. Ce qui permettra aux artistes de migrer vers les catégories du type C et D. (Il va de soi que ce type d'artiste existe avec ou sans école.) En effet, ce terrain "appliqué" — il va falloir inventer un mot pour le différencier de l'art décoratif — et très peu exploité dans notre expérience esthétique et politique, l'ambiance actuelle de l'art n'en facilitant pas les tentatives.

Si l'école d'art souhaite jouer un rôle social, il faudrait inventer des dispositifs expérimentaux (contre le mimétisme du modèle universitaire). Ceci nécessitera de s'attaquer aux points faibles, structuraux, limitant les gestes et les expériences artistiques du *type C, D*. Ce qui, à l'avenir, touchera effectivement notre vie actuelle, qui n'est pas une simple composition du travail et du loisir (culture).

2. Lettre Ouverte

Danseuse de formation, Anne-Lise Tacheron cofonde le collectif cube'cie en 2011, avec lequel elle crée deux pièces chorégraphiques "1.618" et "Ligne pâle". En 2013, elle intègre la HEAD au sein de l'option art/action afin d'ouvrir sa pratique à la performance.

Par Anne-Lise Tacheron :

Qu'est-ce qu'une école d'art ? Il y a d'abord le mot école. Lieu où l'on vient acquérir un savoir. Puis vient le mot art. L'association de ces deux mots paraît déjà étrange. Comment peut-on apprendre à faire de l'art ? Où alors, s'il est possible d'en acquérir la pratique, est-ce que l'art se résume à un ensemble de techniques qui nécessitent un discernement particulier pour en utiliser les outils ? Dans ce sens, en effet, une école nous permettrait d'acquérir le métier d'artiste. Pourtant, une majorité de ses étudiants n'auront pas de pratique artistique à l'issue de leur formation. Certains poursuivront leur cursus, deviendront curateur, directeur de structures culturelles, critique ou partiront dans d'autres milieux. Se pose alors la question suivante, est-ce qu'une école d'art a comme vocation la formation d'artistes ? Pas uniquement, car son enseignement touche un panel de métiers beaucoup plus large que l'unique activité artistique. En effet, elle forme une grande majorité des futurs acteurs du monde culturel dans sa globalité.

Pour cette raison, ne pourrait-elle pas prendre la forme d'une résidence laboratoire dans laquelle on viendrait développer certes un travail personnel mais surtout, par des échanges, un esprit critique conduisant à la construction d'un regard aiguisé sur le monde. Sous cette forme, il serait alors possible d'envisager une réinvention du cadre institutionnel. Car si l'on souhaite en changer les mécanismes, ne faut-il pas s'y prendre dès l'origine ?

Imaginons l'école d'art comme espace où ne naît pas un projet mais une pensée. Non comme un lieu d'où il faut sortir avec une pratique établie mais comme un lieu de recherche, un laboratoire d'expérimentation. Le travail collectif permet en effet de partager des compétences et des savoirs. Il n'y serait donc plus question de transmission mais d'une construction collective. Si on réinstaurait le débat au sein de "l'école", l'expérience commune, des ateliers de parole, nous pourrions replacer au centre des questions d'actualité qui entreraient alors en résonnance avec le bagage théorique que ces mêmes écoles proposent.

Car il nous est donné la possibilité d'acquérir une base théorique forte et un champ référentiel important pour nourrir un travail personnel. Une inscription pertinente dans le présent nécessite une connaissance aigüe du passé. Mais là encore, le bas blesse car la théorie cloisonne. Sans distanciation, ce qui en découle ne s'adresse qu'à une élite, un public averti. Mais si l'on s'en sert comme outil et non comme science, dans une dynamique d'échange, alors elle peut se révéler très riche. Sociologie, psychologie, anthropologie, science, que sais-je, chaque discipline autre ou en lien

avec le milieu de l'art, porte en elle une valeur forte. Il n'est presque plus un artiste qui ne travaille pas avec des philosophes, des anthropologues, des historiens, etc. Le rassemblement des compétences et connaissances est à nouveau la base de ce questionnement. Alors la question serait plutôt la suivante : est-il encore pertinent d'appeler une école d'art "une école d'art" ?

Tous ces éléments entrent en corrélation avec quelque chose qui existe déjà, et qui n'est pas dénué d'importance dans une école, la rencontre. Tout ce qui se passe en périphérie des études revêt un caractère riche : projets, collectifs, discussions, réseaux mis en place par les élèves eux-mêmes en parallèle du programme d'enseignement. Autant d'événements qui permettent non seulement de se confronter et de développer ses idées que de trouver des gens avec qui travailler, activer une dynamique et pousser des réflexions à plus large échelle. Cet aspect n'est pas anodin, car ce sont ces rencontres qui font les futurs groupes et collaborations d'artistes. Les minimiser reviendrait à occulter un des éléments les plus formateurs du cursus d'un étudiant. On en revient à l'idée de l'école laboratoire et du lien à faire par le corps enseignant, en provoquant ces groupes de discussions, en les plaçant au centre de la formation.

Se pose alors la question de la relation entre enseignants et élèves. Il ne s'agit pas là d'un rapport commun avec le corps enseignant. Dans notre cas, l'élève est libre. On lui demande d'être libre. Mais on lui demande également de suivre un cadre qui est celui de l'école. Autre contradiction : à nouveau, doit-on être concentré sur le développement d'un travail personnel ou sur la construction d'expériences communes ? L'idéal serait que les travaux des étudiants prennent de nouvelles directions. Mais comment être libre si la majorité du corps enseignant est membre des plus grands organismes institutionnels ?

Toutes ces questions restent ouvertes et sont sujettes à être débattues, mais l'axe proposé par cette lettre est celui de l'école comme laboratoire de recherche collective. De plus, si on l'envisage sous cet angle-là, la question de la re-sacralisation de l'artiste pourrait aussi être repensée.

Alors, c'est quoi "une école d'art" ?

3. "En réfléchissant à voix basse"

Par Jenny Feal Gomez :

Sur quels critères sommes-nous choisis pour entrer dans une école d'art ? Sur la base des différents critères d'un jury composé d'enseignants de l'école nous sommes admis dans une école d'art. Un jury qu'intègrent des artistes actifs, des théoriciens, des commissaires d'expos ou simplement des artistes que l'école invite. Nous accomplissons certaines démarches avant tout contact direct avec ce jury comme l'envoi postal de notre portfolio accompagné d'une lettre de motivation. Par la suite, nous nous plions à des contrôles écrits interrogeant notre réflexion sur l'art et notre maîtrise de langues étrangères. L'épreuve orale se déroule comme tout entretien. Les motivations doivent correspondre à celles qui sont mentionnées sur la lettre. Le

candidat doit connaître parfaitement le système de fonctionnement de l'institution et, plus important, son travail doit correspondre aux intérêts artistiques définis par l'école. Bien-sûr, le candidat doit faire preuve d'une certaine maturité et d'une personnalité artistique observables dans son travail.

Avec un nombre de quarante-six écoles d'art publiques en France, les étudiants viennent de tout le pays et peuvent se permettre de faire des changements d'écoles une fois sélectionnés en passant par une commission d'équivalence. Ces commissions annuelles sont faites au sein de chaque école selon ses intérêts. Avoir différentes écoles et pouvoir en choisir une, puis en changer en cours de cursus selon ses besoins fait partie des privilèges des étudiants en France qui n'existent pas partout dans le monde.

Pouvoir rentrer dans le champ de l'éducation supérieure d'art sans être passé au préalable trois ou quatre ans par un établissement secondaire spécialisé est également inconcevable dans certains pays. Dans un pays comme Cuba, d'où je viens, il est obligatoire de passer par un établissement secondaire spécialisé en arts visuels pour intégrer le seul institut supérieur d'art du pays situé à La Havane, ce qui est également le cas pour les carrières en danse. Pour la musique, pour le théâtre, le cinéma, la télévision et la radio, le système est différent. Pour simplifier, cela signifie qu'une personne ayant suivi un cursus de niveau universitaire en art totalise à sa sortie d'études au minimum neuf ans d'études spécialisées. La seule opportunité pour un élève d'entrer dans un lycée spécialisé se situe à la fin du collège. Le concours est particulièrement exigeant et stressant pour les adolescents, d'autant plus qu'il est difficile pour eux de se projeter vers une carrière d'artiste professionnel après leurs premiers contacts avec l'enseignement artistique. Cette angoisse s'accompagne d'un coût économique considérable, dû aux cours préparatoires privés quasiment indispensables pour avoir une chance d'être admis. Même si l'éducation est publique et complètement gratuite à Cuba, il y a un énorme investissement financier de la part des parents pour offrir à leur enfant cette opportunité unique d'entrer dans une école d'art.

Seuls quinze ou seize étudiants intègrent chaque année le très sélectif Institut Supérieur d'Art de La Havane. Les enseignants du supérieur travaillent donc la première année avec des étudiants possédant une base pratique et une culture déjà bien définies.

Cette autre réalité découle bien sûr des moyens économiques et des choix de politiques éducatives de chaque pays. La possibilité d'être artiste ou de devenir artiste ne dépend pas de la sortie d'école et des années de formation. De toute façon une même question se pose à l'ensemble des étudiants en art : que fait-on concrètement en sortant de l'école ?

4.

Par Clara Borgen :

Je suis rentrée à l'école pour y faire de la mode. Chose qui n'y est pas enseignée.

C'est donc une erreur d'orientation et de parcours, qui s'est transformée au fil des années en un choix déterminé d'y rester pour faire de l'art. Ce n'est pas simple au début, la première année est dure, très dure, c'est un mouvement constant entre être tiré vers le haut et vers le bas. On nous apprend à ne pas être satisfait, à remettre toujours les enjeux sur la table. C'est assez douloureux à 18 ans au sortir du lycée ; un changement radical de sphère. Aujourd'hui, je reviens tout juste d'un Erasmus en Irlande, et je me suis rendue compte qu'apprendre à accepter la critique dès la première année, comme à Lyon, est en fait très bénéfique, bien plus formateur. Je me suis retrouvée là-bas face à des gens d'une grande gentillesse, mais sans aucun sens critique, ou plutôt un sens critique enfoui sous la peur d'être blessé, de blesser l'autre, et face à l'équipe pédagogique de dernière année, j'entendais dire aux étudiants qu'il fallait critiquer même ses amis, que ce n'était pas méchant, que critiquer ne voulait pas dire critiquer en mal. Il ne fallait pas dire c'est bien, ou ce n'est pas bien, mais "it is effective or it is not effective". Ça marche ou ça ne marche pas. Je crois que c'est très tard pour commencer à l'apprendre... Lyon forme des individualités, avec évidemment un certain cadre et des directions communes, et c'est ce qui parfois rend ses élèves individualistes, on manque d'ouverture sur l'extérieur, au contraire de Dublin où les étudiants (même très tôt dans leur parcours) organisent leurs propres expos tous les ans dans des galeries, invitent des commissaires... C'est sûrement le bon côté du manque d'auto-critique, ils sont assez sûrs de la valeur positive de leur travail, même si ce n'est pas toujours le cas. C'est bien de partir pour se rendre compte que dans sa propre école, c'est vraiment pas si mal. Seul l'avenir me fera réaliser si oui ou non une école d'art forme des artistes — en tout cas elle ne nous professionnalise qu'à moitié (à nous de nous débrouiller pour parcourir l'autre moitié du chemin) — mais je crois qu'en tout cas elle nous forme à avoir un regard sur le monde, à nourrir ce regard du plus de choses possibles, et c'est, déjà, un bel objectif à atteindre.

5.

Par Johanna Beaussart :

Je pense que la "jeune" scène artistique actuelle est formée d'une majorité d'artistes sortant d'écoles d'art. Les écoles d'art ont une forte influence aujourd'hui sur la réussite ou non de l'individu qui voudra se lancer dans ce domaine. Si celles-ci ont pour but principal de former des étudiants à des carrières artistiques, elles sont également révélatrices et nécessaires pour éclaircir les idées que nous nous faisons à première vue du monde artistique. La vision que nous avons du monde de l'art à l'entrée des études n'est pas la même que lorsque nous en ressortons. L'école transforme, évacue, un certain nombre d'idées préconçues, parfois même fantasmées, concernant le métier d'artiste, mais en crée néanmoins une part aussi. Elle développe également nos esprits à une certaine compétition, ce qui n'est pas propre à une école en particulier... Les Écoles d'Art nous forment au métier d'artiste cependant, elles nous ouvrent que le ¾ des portes pour ne pas dire la moitié des chemins possibles

Je suis étudiante en 4^{ème} année à l'Ensa de Lyon et ma pratique est essentiellement sonore. Je me sers des codes et des stéréotypes du cinéma, du théâtre, de la télévision et de la radiophonie pour construire des pièces vocales qui se développent sous formes de scénettes inspirées de la banalité admise de la société. Par travestissement de ma voix, je crée de nouvelles identités, ouvrant ainsi

à une pluralité d'univers sonores hypothétiques et distincts.

dans le domaine artistique. Bien que les appels aux festivals et autres concours sont partagés au sein de l'école, ceux-ci restent des formes secondaires. Nous sommes formés principalement, et peut-être inconsciemment, à l'art en galerie.

Il a été remarqué que les accrochages en salle d'exposition de l'école (dite "galerie d'essai") sont pensés et construits comme des accrochages destinés à l'espace de la galerie, au mieux pour celui du centre d'art...

Du point de vue d'où j'observe mon école, et bien que certains esprits pédagogiques soient ouverts, l'école d'art forme en majorité l'étudiant en vue d'une carrière d'artiste plasticien de galerie. Effectivement, tout dépend aussi de quels médiums nous nous servons. J'ai déjà eu pour mon cas, plusieurs discussions au sujet des pratiques des médiums et de leurs côtes au sein du marché. Il existe donc une classification des médiums en fonction de la vente. Bien que non officielle, cette classification est évoquée au sein de l'école. J'ai très tôt senti que la place le médium son dans une école d'art était difficile à pratiquer, du fait de l'absence visuelle et plastique. Cela m'a permis de me désillusionner sur certains points, et de m'endurcir sur d'autres. Je pense que l'école d'art devrait évoquer bien plus les différentes pistes possibles de travail qui nous sont proposées au sein du métier, ainsi que de rendre compte du statut d'artiste comme un tout, c'est-à-dire tout ce qui entoure la carrière de l'artiste, son économie et pas uniquement sur la vente d'une pièce, aussi, sur la vie de tous les jours, sur les possibilités du métier, des droits, etc.

L'école d'art est une structure qui réunit des artistes professionnels et des étudiants. C'est un premier point de rencontre et bien qu'elle reste ouverte à la rencontre de diverses personnalités appartenant au monde de l'art (conférences, rencontres, séminaires, etc.), un noyau s'influence, et c'est normal : les références sont proches de l'intérêt de celui qui les énumèrent, nous entendons certains types de vécus et pas d'autres, c'est effectivement à nous aussi d'aller chercher le manque ailleurs. Je pense aussi en écrivant ça, que le classement des écoles d'art favorise le formatage. Une petite école avec des petits artistes mais tout autant pédagogiques ne vaut pas moins parfois que les grosses industries avec ses têtes d'affiches.

6.

Par Margot Pietri :

Tous forme une sorte de cercle, il y a des lectures et des discussions qui amènent à cette question : les écoles d'art produisent-elles des artistes et quels types d'artistes ? De cette question il est induit que l'artiste ait un statut que l'on acquiert au travers d'une formation, et aussi qu'il y a différentes typologies d'artistes. Il est simple de répondre qu'une multitude d'artistes sortent d'une école d'Art et donc qu'elles produisent des artistes. Le terme "production" renvoie à l'idée du marché. Un marché de l'art et des institutions, et donc un type d'artiste qui s'inscrit dans ce marché et ces réseaux. L'école d'art participe à la formation d'un artiste mais elle ne me semble pas se définir par ce qu'elle produit mais plutôt par son processus. Une école d'art propose un réseau interne de professeurs inscrits dans le champ de

l'art, qu'ils soient artistes, commissaires, galeristes etc. Et un réseau externe qui se crée également entre anciens étudiants, dont certains sont aujourd'hui artistes et constitue une génération, qui ne s'étend pas qu'à une seule école mais un réseau d'écoles, puisque les professeurs, intervenants, ont plusieurs expériences d'écoles, et une partie des étudiants aussi. Cette question m'incite plus à penser comment les écoles d'art permettent de construire une générations d'artistes.

À midi on se réunit. Je n'ai pas assisté au début. E lis un texte qu'elle a écrit. Il est question du *white cube* comme une constante interne et externe. L'école est une institution qui participe déjà au monde de l'art, pour des questions économique puisque de plus en plus les écoles recherchent des investissements privés. Les canapés sont vides, A n'a pas participé à la discussion, elle l'a simplement écoutée. Elle n'est pas d'accord avec ce qui a été développé. Elle pense que l'art en France se construit d'abord sur des enjeux politiques et que la culture est un outil politique. Elle parle de l'Allemagne, où, même si tout cela semble changer, l'art s'inscrit d'abord dans le champ culturel, plutôt que politique. Je ne partage pas l'idée de productions d'artistes, puisqu'y répondre c'est accepter un format, un cadre que l'école d'art proposerait sans possibilité de devenir autre. Je comprends typologie d'artistes par une économie de productions. Je ne pense pas qu'il y a différentes typologies d'artistes mais plutôt différents types de travail artistique, qui s'inscrirait dans des économies différentes, qu'elles existent au sens monétaire, ou au sens de rapport au travail. Alors si une école oriente vers un certain système du monde de l'art et un certain type de production, je crois avant tout qu'elle est le lieu d'expérimentation et d'élaboration du sens critique et d'écriture d'un regard.

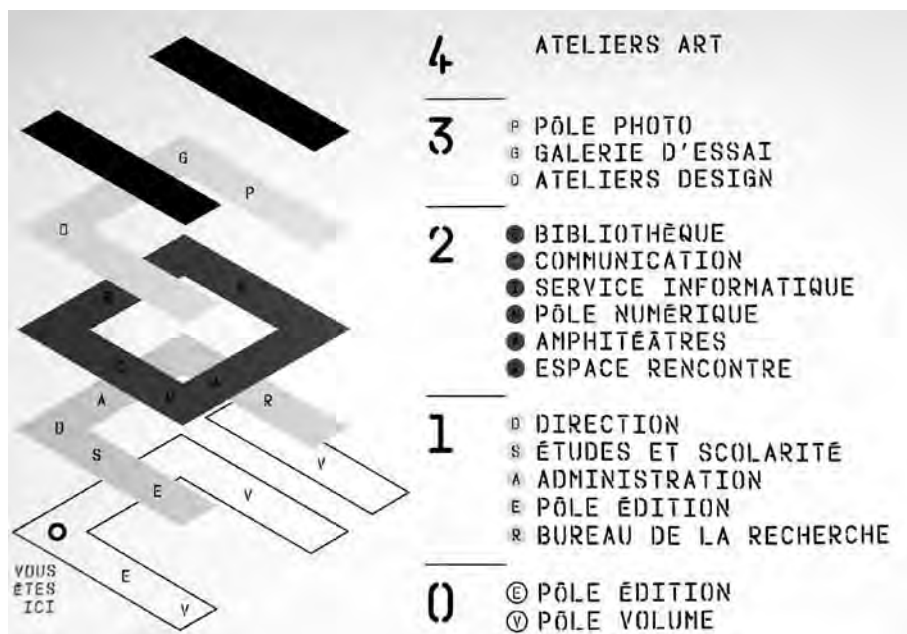
Plus que des artistes, je pense qu'une école produit une communauté, un regard commun, même si chacun crée son propre parcours au sein de cette structure, elle se développe par le partage du commun, d'une même histoire de l'art, de mêmes idées de pensées, mais surtout d'une expérience commune. B reparle de ces répétitions des formes que l'on trouve dans une école. Ils ont l'air de tous penser que les formes et les pratiques se répètent dans une école. Est-ce une conséquence d'un formatage du regard, et de lieu commun, ou plutôt est-ce parce que les étudiants s'inscrivent dans une future génération d'artistes qui se construit à plusieurs niveaux. Il y a des questions de modes, mais les modes sont aussi des constructions, et pas qu'une répercussion superficielle.

7.

Par Elisa Peyrou :

C'est à l'occasion de ce questionnement autour des écoles d'art, que j'ai constaté que les salles dans lesquelles nous installons et présentons nos travaux aux enseignants, et que nous appelons communément "salles d'expo", portent le nom de "galerie d'essai" sur le plan de l'école.

La galerie d'essai est une grande salle blanche au sol de béton ciré, entrecoupée par des cimaises, formant ainsi quatre *white cubes*. Quatre cubes blancs témoins



des formes présentées par les étudiants. Ainsi toute la diversité des pièces produites par les étudiants de l'école se retrouve accrochée dans cet espace. Le cube blanc permet de présenter son travail dans un "hors-contexte", afin qu'on ne voit et qu'on ne s'intéresse plus qu'entièrement à la forme de l'oeuvre. Mais dans le processus de réalisations des pièces, cet espace ne finirait-il pas par influencer leur forme finale même si elles sont élaborées selon une identité et une singularité propre à chaque étudiant ? La galerie d'essai de l'école nous prépare, nous étudiants, à présenter nos pièces dans les lieux d'exposition de l'art contemporain. Ce lieu devient la modélisation du *white cube* que l'on retrouve dans beaucoup de galeries, musées et autre espaces d'exposition. Et ainsi la question pourrait se poser à une plus grande échelle, le *white cube* ne finit-il pas par conditionner la forme des oeuvres d'art contemporain, et ce dès la formation des artistes lorsqu'ils passent par les Beaux-Arts ?

- Un cube blanc neutre.
- Un cube blanc hors-contexte.
- Un cube blanc décontextualisé, bien que...

Le cas de l'Ensba de Lyon : Le 22 novembre 2013, nous recevions dans nos boites mails un message intitulé "taxe d'apprentissage", dans lequel le directeur de l'école nous rappelait que les entreprises pouvaient verser leur taxe d'apprentissage à l'ENSBA (établissement public autonome depuis 2011), "en échange de quoi elles

pourraient être valorisées sur le site Internet de l'école et conviées à ses manifestations : expositions dans nos murs et dans des lieux de diffusion (musées, galeries, colloques, conférences, etc.)

Sous certaines conditions, elles auraient en outre la possibilité de réserver des espaces au sein de l'école pour accueillir leurs clients lors d'un séminaire, d'une conférence ou d'un colloque.", pouvait-on lire sur le document pdf accompagnant le mail. En effet, l'ENSBA est un établissement public autonome depuis 2011, bien que subventionné en grande partie par les institutions publiques, et dans un contexte de forte contrainte qui pèse sur les dépenses publiques, la taxe d'apprentissage devient pour l'école une source de financement de plus en plus importante.

J'ai fait quelques recherches sur le site internet de l'école, le logo ou le nom des entreprises ayant reversé cette taxe d'apprentissage ne figure pas sur la page d'accueil, il n'est fait mention de leur nom que dans une liste quand on parcourt l'arborescence. Et elles n'ont certainement pas de pouvoir quant aux directions pédagogiques mises en oeuvre par le corps enseignant. L'école est le lieu de la modélisation du monde de l'art contemporain, en partie parce qu'elle se trouve au final contextualisée par ses sources de financement tout comme certains lieux d'exposition de l'art contemporain.

8.

Par Anonyme (HEAD Genève, Suisse) :

1/ Selon les écoles d'art, le but primordial est de former les élèves à devenir des artistes. D'autres en revanche portent surtout l'importance sur le fait de faire expérimenter le monde artistique aux élèves et de les emmener le plus loin possible dans leurs réflexions.

Avec les divers enseignements théoriques et pratiques, les rendez-vous avec les professeurs et les rencontres avec des artistes l'élève a toutes les portes ouvertes à la possibilité de devenir artiste en créant sa propre voie.

2/ Je pense que le type d'artistes produits varie selon les écoles. Il y a des écoles qui ont un style d'art propre à elles-mêmes. Ils apprennent donc aux élèves à créer selon ce style précis. C'est à mon avis, le cas de L'ECAL (École cantonale d'art de Lausanne). Le design est l'enseignement prioritaire dans cet établissement. Et les élèves sont formés pour être le plus proche de l'aspect esthétique du design. Dans leur établissement, l'élève apprend la façon de faire de l'école. De plus, il arrive souvent qu'en sortant de cet établissement, les artistes signent leurs œuvres avec le nom "ECAL".

3/ Ce qui me correspond est tout simplement le fait qu'un artiste réussisse à en devenir un. Tous les élèves n'y arrivent pas. Les places sont convoitées dans ce domaine. Pour moi, le type d'artiste importe peu. Je mets plutôt de l'importance sur la cohérence du travail.

Il n'y a pas que l'école qui forme l'artiste. Il y a aussi tout ce qui se passe autour. Par "tout", j'entends ce qui ne peut pas être enseigné. Les pensées, l'imagination, les envies, la conscience, la voie intérieur... Ces éléments sont propres à chacun. Il n'y a pas besoin que ça nous corresponde.

9.

Par Laura Selies :

Je ne sais pas si l'école d'art produit des artistes — quel grand mot — ni quel type et encore moins si cela me convient. À vrai dire cela m'est égal. Cette question ne m'intéresse pas. Justement — peut-être — parce que je suis encore dans une école, bien que je m'apprête à la quitter. Je crois que les questions sont générationnelles. Cette question n'est pas celle que je me pose. J'aime penser l'école et l'art plus généralement comme un lieu de liberté dans lequel on partage des préoccupations. Si je regarde autour de moi, à petite échelle, comme celle d'une classe, je constate que la question qui émerge le plus souvent, pour ne pas dire constamment est celle de la reconstitution d'un récit. *"Il ne s'agit plus de partir et d'arriver mais de faire le mouvement, d'inventer des parcours et des passages inouïs, en acceptant, voire en revendiquant, l'imprévisible et l'inachèvement."*¹ Est-ce cela que produit l'école d'art ? L'artiste du parcours, du passage et de l'inachèvement ?

Monique Wittig parle de ces sociétés utopiques dans lesquelles il n'y a plus d'ordre hiérarchique. La première chose que font ses "guerrillères" c'est changer les mots pour métamorphoser les choses. Proposons l'école comme un espace dans lequel tout n'est que fragment et réagencement de différentes temporalités. L'eau² a tout recouvert, l'antique et la SF se mêlent dans une substance gélatineuse et transparente, on voit tout. On voit tout mais la colle manque. Tout n'est que surface, moment de bascule entre un milieu et un autre, un monde et un autre : une transition qui se construit mot par mot, un état de chose à la fois organisé et discordant.

Notes :

1 Emmanuel Hoquard, *Une grammaire de Tanger*

* Maria-Maria est un personnage fictif, créé par l'écrivain argentin Rodrigo Fresà, auquel je me suis assimilée. Elle fait souvent le lien entre la fiction et le réel, elle s'échappe de son personnage. Maria-Marie me remplace pour exposer les théories loufoques qui me/nous sont chères, et qui tentent néanmoins de donner des indices pour recomposer l'histoire.

2 Maria-Marie* explique sa théorie, la *Quantum Theory* et celle du terrorisme multidimensionnel des piscines en utilisant les Variations Goldberg de Bach, interprétées par Glenn Gould. Cette musique est une commande, composée pour soigner les insomnies d'un noble (tentons de penser l'école comme un moyen de soigner justement les insomnies – et par insomnies on entend bien évidemment quelque chose qui n'a rien à voir avec les insomnies). Les variations se déploient dans l'aria en de subtiles options, certaines très semblables, d'autres radicalement différentes. Maria-Marie parle des différentes versions d'une même histoire qui n'altèreraient pas son essence ou sa trame. Et c'est peut-être bien de cela dont il est question.

Romana Schmalisch et Robert Schlicht Labour Power Plant, avril 2014

The film project “Labour Power Plant” portrays the modes of operation of an institution that transforms people into human capital. Housed in a large building located outside of urban contexts, the institution/company/factory subjects the people to a sequence of tests, workshops, and training sessions, in order to physically and psychologically enable them to become active participants on the labour market.

“Labour Power Plant” develops out of research work that Romana Schmalisch has pursued during a project residency at Les Laboratoires d’Aubervilliers, entitled “The Choreography of Labour”, in 2013/14. This project examined different historical and contemporary strategies of efficiency and education that are centred around the body: on the one hand, it critically examined choreographer Rudolf Laban’s attempts at employing dance in the industry to teach workers how to make more efficient moves; on the other hand, it investigated into the different programmes that employment and training centres in Paris use to make unemployed people, young people at the beginning of their professional lives, or employers with limited working capability fit for the demands of functioning on a job. This research project resulted in various lectures/performances at different venues as well as journals presenting the respective stages of the development, and will now enter into a film project that will be realised in collaboration with Robert Schlicht.

In one of their earlier films, “Recitando” (2010), Robert Schlicht and Romana Schmalisch examined the relationship of art and labour at a very particular venue: a former paper factory in Moscow, part of which had been rededicated into an art space, while in other parts of the building the workers were waiting for orders to do their jobs. Since the workers were not producing at the moment of shooting, the filmmakers asked them to simulate their work processes; on the other hand, they recited short texts – in a manner somewhat reminiscent to Brecht’s *Lehrstücke* – reflecting on their encounter with the filmmakers from abroad, as well as their being filmed.

While “Recitando” captured a moment of the world of labour, where a pause in the production process enabled the reflection on labour and the possibility of its depiction by artistic media and film, Robert Schlicht and Romana Schmalisch now want to take a step back for the new film “Labour Power Plant” and examine the moment just before the real work begins: what does it mean to be able to work on a

job that one isn't necessarily interested in; which methods exist to persuade people to accept and make sense of their vocational career; which psychological, physical, social and emotional capabilities are required to become a worker, to constitute "human capital" ?

The film "Labour Power Plant" operates on the fictitious assumption that the everyday, all-pervasive, "natural" and therefore invisible micro politics existing in the society as we know it, which prepare, discipline, and appease its members so that they are able, willing, even eager to serve as a workforce, are not part of the everyday social order. Instead, the production of willing workers is outsourced into a dedicated "labour power plant" to provide society with the human capital on which it depends - a facility consuming human beings with their own will, interests and desires, and transforming them into the final product of labourers, that is into people equipped with the abstract capacity of exerting their labour force for the sake of their employers. That is, the institution does not produce skilled workers but abstract workers as such, men and women that are able to work, to be workers.

While the factory itself is an invention inasmuch as such a centralised instance to produce workers does not exist, the processes it employs are extracted and abstracted from real existing social life - training and employment centres, schools, psychological advice centres etc. The scenes will in part be filmed in real environments, with the people normally involved in the processes, who also interact with the actors. In the combination of fictional and documentary modes of representation and with its use of grotesque and hyperbolic elements - which in turn are in part taken from real situations in employment and education centres - the film tries to condense and make visible socio-economical structures that define today's labour relations.