

Democratic Art Art démocratique

Konstantinos Koutras

Number 92, Winter 2018

Démocratie
Democracy

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87245ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Koutras, K. (2018). Democratic Art / Art démocratique. *esse arts + opinions*, (92), 14–23.

Konstantinos Koutras

Democratic



Art

The current crisis of democracy has called into question the value and viability of democratic forms of governance. The so-called Great Recession demonstrated the absurd futility of attempting to reconcile democratic values with the imperatives of global finance and neoliberal capitalism. More recently, the revival of political authoritarianism, fascist ideology, and identitarian populism has indicated a precipitous decline in political support for democracy. As a result, there has been renewed interest in politicizing art.

However, it is worth considering how cultural and intellectual production made in the name of democracy can sometimes embody values opposed to those that it is intended to promote.

Although the communist alternative might appeal to some, many artists, curators, and critics have rallied to the defence of democracy, either by seeking its redemption or by pressing for its ineffective liberal variant to give way to a form of direct democracy. Almost without exception, these efforts are laudable and indispensable. However, it is worth considering how cultural and intellectual production made in the name of democracy can sometimes embody values opposed to those that it is intended to promote.

The history of politicizing art is long and complex, but the most common contemporary formulation—let's call it the critical paradigm—has its roots in Brecht's theory of epic or "dialectical" theatre. By means of anti-naturalistic techniques, such as breaking the fourth wall, Brecht aimed to rouse spectators from their passive complacency with respect to the theatrical spectacle so that they might engage more critically with the dramatic material. Dialectical theatre was a political intervention to the extent that it sought to recalibrate people's perceptions in a way that would disclose the hidden forces that supposedly governed their lives. As such, it was partly an exercise in pedagogy. Brecht argued that an alienating spectatorial experience would bring the spectator's subjugated condition to conscious awareness, which in turn would provoke a political response.

Much of today's political art is heir to Brecht's pedagogical program. We see this most clearly in projects that flourished in the wake of the Occupy movement. Not An Alternative, a twelve-year-old New York collective, is exemplary. It expressly positions itself at the "intersection of art, activism, and pedagogy" and aims to "affect popular understanding of events, symbols, institutions, and history."¹ A pedagogical impulse also informs the activist art group The Illuminator. In its "call to arms" against social injustice, The Illuminator announces its mission to "shine a light on the urgent issues of our times."² Although this is clearly a figure of speech, the group also means it literally: The Illuminator's main project consists of projecting pointed political messages onto the façades

of public and corporate-branded structures. It achieved a measure of fame for what came to be known as the *OWS Bat Signal*: during the Occupy protests, it prominently defaced the Verizon building with a projection of "99 %." As Yates McKee has noted, those who produce these and similar projects share an interest in "creative direct action," a practice in which art is adapted to the logic of direct democracy.³ For McKee, such a project is sustained by what he calls the "post-Occupy condition," or the widespread radicalization of cultural workers following the Occupy protests. One can't help but draw parallels between the kind of political awakening McKee identifies—and that creative direct action is meant to propagate—and the raised consciousness that Brecht hoped to induce in the spectator by means of dialectical theatre.

Even when critical artworks do not make their pedagogical motives explicit, these motives are implied. A vivid example is Banksy's *Napalm* (2004). By inserting a famous image of Phan Thị Kim Phúc (also known as the "Napalm Girl") between Mickey Mouse and Ronald McDonald, Banksy cleverly draws a moral equivalence among three kinds of imperialism—military, capitalist, and cultural. Recalling Brecht's pedagogy, this jarring juxtaposition is meant to provoke a change in perception with respect to prevailing socio-economic conditions. The purpose of a raised consciousness, of course, is to serve as a political call to action. A similar logic informs relational aesthetics, which updates the idea of breaking the fourth

Maurizio Cattelan
America, 2016.

Photo : Jacopo Zotti, permission de | courtesy of Maurizio Cattelan's Archive

1 — "About Not An Alternative," Not An Alternative, <http://notanalternative.org/about-us/>.

2 — The Illuminator, "A Call to Arms from NYC's Guerilla Superhero," *Blunderbuss Magazine* (blog), May 19, 2016, <bit.ly/2j5vy7N>.

3 — Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition* (London and New York: Verso, 2016). See, in particular, the engaging and informative introduction.

Banksy→ *Napalm*, 2004.Photo : permission de | courtesy of
Pest Control Office**The Illuminator & Global Ultra
Luxury Faction (G.U.L.F.)**↘ Project in April 2016, condemning
the Guggenheim Foundation's
breaking off negotiations with the
Gulf Labor Coalition about migrant
worker's rights at the museum's
Abu Dhabi location.

Photo : © The Illuminator



The critical artwork wishes to reduce this ignorance as a means to achieve equality, but to do so it must resort to pedagogy: it assigns itself the role of teacher and confers on the spectator the status of student.

wall in interesting ways. The classic example is Rirkrit Tiravanija's *pad thai* (1990), a work that invites visitors to share a meal the artist has prepared rather than displaying an object of aesthetic interest to be appreciated at a spectatorial remove. Participatory art projects in general obey Brecht's pedagogic principle. Carsten Höller's *Experience* (2011)—the title constitutes more of a command than a description—and Maurizio Cattelan's *America* (2016), which addresses the inequality ravaging the work's namesake by providing participants with an opportunity to shit into a solid-gold, yet perfectly functional, toilet, are relevant examples. Not unlike dialectical theatre, they aim to deliver us from our supposed inattentiveness and apathy with respect to social conditions by inserting us into novel aesthetic contexts.

There is much about critical art, so defined, to be admired and defended. But we should not indulge the fantasy that such art is wholly commensurate with democratic ideals. Although art can certainly modulate our perspective, remind us of the general nature of injustice by confronting us with specific cases, momentarily aestheticize our unthinking routines, and even help us rediscover the novel in the banal, it ceases to serve the interest of democracy once it purports to instruct us about the state of the world or otherwise guide our actions in accordance with its political imperatives. To the extent that it traffics in pedagogy, then, critical art is opposed to democracy.

This point is vividly demonstrated by Jacques Rancière, a philosopher whose entire career has been devoted to this very issue.⁴ In Rancière's view, democracy is predicated on equality as an axiomatic principle. As such, it can be realized only in the absence of the pedagogical motive. Whereas democracy assumes equality from the outset and proceeds on the basis of that assumption, pedagogy reverses the procedure. It wishes to achieve equality but, paradoxically, it does so by first establishing a hierarchical relationship between two social subjects: teacher and student. Critical art

succumbs to precisely the inegalitarian logic of pedagogy that Rancière identifies. The assumption that informs the critical paradigm is that the spectator is, to some degree or other, blind to his or her own subjugation. A certain ignorance on the part of the spectator is therefore assumed from the outset. The critical artwork wishes to reduce this ignorance as a means to achieve equality, but to do so it must resort to pedagogy: it assigns itself the role of teacher and confers on the spectator the status of student. Critical art, like all pedagogical projects, is therefore responsible for setting up the very inequality it promises to abolish.

To the extent that we wish to prioritize the egalitarian ideals of democracy, critical art is ill suited for the task. Can we even speak of a democratic art, then? If there is such a thing, it comes down to qualifying equality as an axiomatic given. To better understand what Rancière means by axiomatic equality, consider the negative example of liberal or representative democracy—that mechanism of power by which we provisionally transfer our voice, if not our social identity, to those whose task it is to represent our interests on the national and international stages. The function of our representatives in Parliament, as it is in every representative democracy, is to speak on our behalf. What is brought to our attention with the increasing authoritarianism south of the border—and, indeed, in many parts of the world where representative democracy has succumbed to so-called populism and ethno-nationalism—is the flaw at the heart of this political philosophy: in the representative mode, there will always be those for whom nobody ever speaks and whose interests are never meaningfully represented on the political stage.

Rancière makes the point that the unrepresented suffer an exclusion that is as much phonic as social in that the grievances they express are registered not as signals to be read but as noise to be ignored. This is how politics is aesthetic: before a debate over policy can even be initiated, a determination must be made regarding whose

speech is deemed worthy of consideration and whose speech is of no account, between the legitimate interlocutor and the inconsequential rabble. Rancière's great insight is that aesthetics is a practice that not only configures sensory perception into intelligible and communicable forms but also, in the same gesture, parcels out and distributes spaces and forms of participation in a common world. It is by means of aesthetics that the social categories and attendant spaces that we inhabit—"woman-home" or "Black-ghetto" or "worker-factory" or "student-school"—are carved from the fabric of our sensible experience into the categories that constitute our social reality. Accordingly, statements made out of turn—by those who relinquish their assigned role and withdraw from their allotted space—no matter how humane and intelligent, take on the status of the unintelligible. The anti-democrat Plato, for example, was fond of dismissing the *demos* precisely on the grounds that they made no sense, that they were more inclined to grunt like animals than speak like humans, even though they used precisely the same language as the nobility. Today, Black professional athletes who refuse to stand for the U.S. national anthem are accused by conservative commentators not only of breaching established protocol (politics has no place in sports) but of merely "whining."

For Rancière, axiomatic equality means taking the equality of all speaking beings as a fundamental premise. Social reality tends to obscure equality because it succumbs to a political imperative according to which legitimate speech must be differentiated from insignificant noise. But when social subjects speak out of turn, when they provide irrefutable evidence

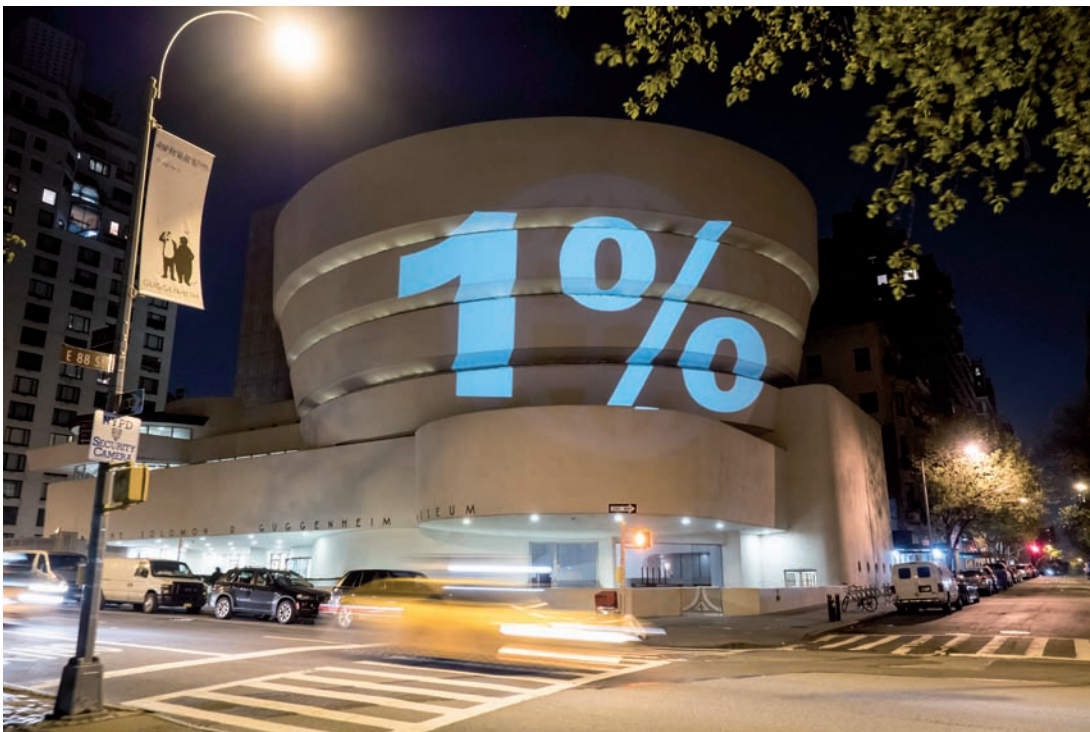
of the shared intelligence and humanity of all speaking beings, they assert an irreducible egalitarianism. They expose the hierarchies that structure the social order as purely contingent and show that other configurations of the sensible—alternatives to the social categories that organize our social reality—are possible.

Democratic art is simply art that puts this axiomatic egalitarianism into effect. Unlike critical art, democratic art does not tell the spectator what to do and how to think. Nor do democratic artists base their practice on the dogmas of official policy, for that would be antithetical to egalitarianism. Instead, art serves the interest of equality most effectively by accepting its own insufficiencies and by refusing to anticipate its effects. If Brecht provides today's critical art with a historical antecedent, then Marcel Duchamp might be said to serve the same purpose for democratic art. In this respect, the distance between Cattelan's toilet and Duchamp's urinal is more aesthetic than historical, despite Cattelan's obvious attempt at homage. Duchamp's readymade does not take social reality as a given and proceed to prescribe a way of thinking about it and a course of action to address its shortcomings. Instead, it throws some of the very categories that constitute social reality—art, artist, gallery, among others—into question. It suspends the rules according to which we assign roles and identify spaces. By the same token, it embodies an egalitarian principle that is strictly identical with democracy.

For a contemporary example of democratic art we might look to another work by Banksy, one that deflects the pedagogical principle that structures *Napalm* and the more recent *Dismaland* (2015). Situated on the Palestinian

side of the West Bank wall, Banksy's 2005 stencilled image of a girl suspended above the ground by the upward lift of the balloons she is holding lends itself, on first inspection, to a pedagogical reading. But even if Banksy's intention was to impart a message and advance a political agenda, the work finally abdicates any such responsibilities. It is insufficient and ineffective in Rancière's sense because it refuses to make a claim over the spectator one way or another. In fact, the proximity of the work to such a politicized space is what makes its ultimate retreat from pedagogy so striking. We feel compelled to identify its lesson because of how it stands so precariously on the precipice of one. In the end, however, the work refers us not to a specific agenda but to a shared equality. If the work has a political attribute, then, it is a democratic one. ●

4 — A useful summary of Rancière's work can be found in *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, trans. Steve Corcoran (London and New York: Continuum, 2010), which contains a number of important essays. See also Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), and "The Emancipated Spectator," in *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2009), 1–17.





Banksy

Dismaland, Weston Super Mare, 2015.

Photo : permission de | courtesy of
Pest Control Office



Art démocratique

Konstantinos Koutras

La crise que traverse actuellement la démocratie soulève des questions sur la valeur et la viabilité des formes démocratiques de gouvernance. Récemment, la Grande Récession a montré l'absurde futilité de tenter de concilier les valeurs démocratiques et les impératifs de la finance mondiale et du capitalisme néolibéral. Plus récemment encore, la résurgence de l'autoritarisme politique, de l'idéologie fasciste et du populisme identitaire a dénoté le déclin précipité du soutien politique de la démocratie. En conséquence, on observe un intérêt renouvelé pour la politisation de l'art.

Bien que l'option communiste en séduise certains, de nombreux artistes, commissaires et critiques se sont portés à la défense de la démocratie, soit en cherchant sa réhabilitation, soit en poussant pour que sa variante libérale inopérante laisse place à une forme de démocratie directe. Sans exception ou presque, ces efforts sont aussi louables qu'indispensables. Cela dit, il n'en demeure pas moins valable d'envisager le risque, pour une production culturelle et intellectuelle faite au nom de la démocratie, d'incarner des valeurs opposées à celles dont elle cherchait pourtant à faire la promotion.

L'histoire de la politisation de l'art est longue et complexe, mais sa formulation la plus contemporaine – appelons-la le paradigme critique – est issue de la théorie de Bertolt Brecht sur le théâtre épique ou « dialectique ». En usant de techniques antinaturalistes, notamment la dissolution du quatrième mur, Brecht visait à sortir les spectateurs de leur complaisance passive face au spectacle théâtral pour les inciter à interagir de façon critique avec le contenu dramatique. Le théâtre dialectique était une intervention politique dans la mesure où il cherchait à recalibrer les perceptions des spectateurs de manière à libérer les forces cachées qui, supposément, gouvernaient leur existence. Il s'agissait donc en partie d'un exercice pédagogique. Brecht estimait que l'effet de distanciation avait le potentiel de faire passer de subjugué à conscient l'état du spectateur, pour ensuite susciter une réaction politique.

Aujourd'hui, l'art politique est en grande partie l'héritier du programme pédagogique de Brecht. On le voit particulièrement clairement dans les projets qui ont foisonné à la suite du mouvement Occupy. Not An Alternative, collectif new-yorkais formé il y a une douzaine d'années, en est un éloquent exemple. Il se positionne expressément au « croisement de l'art, de l'activisme et de la pédagogie » et vise à « agir sur la compréhension populaire des événements, des symboles, des institutions et de l'histoire »¹. C'est également un élan pédagogique qui anime The Illuminator, groupe d'art engagé. Dans un « appel aux armes » contre l'injustice sociale, celui-ci se donne pour mission de « mettre en lumière les défis pressants de notre époque »². Bien qu'il repose d'abord sur une figure de style, cet énoncé est aussi à prendre au sens propre : la proposition du groupe consiste avant tout en la projection de messages politiques porteurs sur la façade de bâtiments publics ou commerciaux. The Illuminator a ainsi obtenu une certaine notoriété pour une intervention connue sous le nom d'OWS *Bat Signal*. Pendant

1 — « About Not an Alternative », *Not an Alternative*, <notanalternative.org/about-us/>. [Trad. libre]

2 — The Illuminator, « A Call to Arms from NYC's Guerilla Superhero », *Blunderbuss Magazine*, 19 mai 2016, <bit.ly/2j5vy7N>. [Trad. libre]

De fait, dans le régime représentatif, il y aura toujours des citoyens dont personne n'est le porte-parole et dont les intérêts ne sont jamais diligemment représentés sur l'échiquier politique.

les manifestations du mouvement Occupy, le groupe a publiquement profané l'édifice occupé par Verizon en y projetant le symbole « 99 % ». Selon Yates McKee, ceux qui produisent ces projets et d'autres initiatives de ce type ont en commun un intérêt pour l'« action directe créative », pratique artistique épousant la logique de la démocratie directe³. D'après McKee, de tels projets sont mus par ce qu'il appelle l'« état post-Occupy », ou la radicalisation à grande échelle des travailleurs culturels dans la foulée de ce mouvement d'occupation. Il est difficile de ne pas établir de parallèle entre cette forme d'éveil politique décrite par McKee – et que l'action directe créative est censée propager – et la conscientisation que Brecht espérait provoquer chez le spectateur par le théâtre dialectique.

Même quand l'art critique n'expose pas ses motivations pédagogiques, celles-ci n'en sont pas moins présentes. En 2004, avec *Napalm*, Banksy en donne un exemple frappant. En glissant entre Mickey Mouse et Ronald McDonald l'image de Phan Thị Kim Phúc, la « fille au napalm » de la célèbre photo, l'artiste établit astucieusement une équivalence morale entre trois faces de l'impérialisme : militaire, capitaliste et culturelle. Rappel de la vocation pédagogique du travail de Brecht, cette juxtaposition saisissante cherche à provoquer un changement de perception vis-à-vis de la situation socioéconomique dominante. Le but de cette conscientisation, naturellement, est d'appeler à l'action politique. La logique qui sous-tend l'esthétique relationnelle est de nature similaire et rafraîchit le concept d'effacement du quatrième mur. *Pad thai* (1990) illustre bien cette logique. Dans cette œuvre, au lieu de proposer un objet d'intérêt esthétique que le spectateur peut apprécier à distance, Rirkrit Tiravanija convie les visiteurs à partager avec lui un repas qu'il a préparé. Les projets d'art participatif, en général, se conforment au principe pédagogique de Brecht. Carsten Höller, avec *Experience* (2011), œuvre dont le titre est plus impératif que descriptif, et Maurizio Cattelan, avec *America* (2016), qui dénonce l'injustice qui ravage l'Amérique en invitant les participants à déféquer dans une toilette en or massif parfaitement fonctionnelle, en sont d'excellents exemples. Non sans rappeler le théâtre dialectique, ces œuvres visent à libérer le public de son inattention et de son apathie présumées devant les questions sociales en le plongeant dans des contextes esthétiques inusités.

Sous nombre d'aspects, l'art critique, ainsi défini, est à admirer autant qu'à défendre. Mais il ne faudrait tout de même pas s'imaginer que cette forme d'art est en parfaite adéquation avec les idéaux démocratiques. Certes, l'art peut moduler notre perspective, nous rappeler la nature généralisée de l'injustice en nous exposant à certains faits, esthétiser momentanément notre routine inconsciente et même nous aider à redécouvrir l'inédit dans le commun, mais il cesse de servir les intérêts de la démocratie dès qu'il prétend nous instruire sur l'état du monde ou guider nos gestes en fonction de ses impératifs politiques. Dans la mesure où il fraie avec la pédagogie, l'art critique s'oppose à la démocratie.

Cette thèse est éloquemment élaborée par le philosophe Jacques Rancière, qui lui a consacré l'entièreté de sa carrière⁴. Selon Rancière, la démocratie se fonde sur l'axiome de l'égalité. En tant que telle, elle ne peut s'actualiser qu'en l'absence de motifs pédagogiques. Alors que la démocratie repose d'entrée de jeu sur l'égalité et ne se déploie qu'à partir de ce principe, la pédagogie, elle, renverse cet ordre ; elle entend atteindre l'égalité, mais, paradoxalement, elle cherche à y parvenir en établissant un rapport hiérarchique entre deux sujets sociaux : le maître et l'élève. L'art critique succombe précisément à cette logique de la pédagogie pointée par Rancière, qui va à l'encontre de l'égalitarisme. La croyance qui étaye le paradigme critique veut que le spectateur soit, à un degré variable, inconscient de son propre assujettissement. L'ignorance relative du spectateur est donc d'emblée tenue pour acquise, et l'œuvre d'art critique a pour dessein de réduire cette ignorance afin d'accomplir l'égalité. Or, pour ce faire, l'artiste doit recourir à la pédagogie, de sorte qu'il s'attribue le rôle du maître et

3 — Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, Londres et New York, Verso, 2016. Captivante et informative, l'introduction est à lire, tout particulièrement.

4 — Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, traduit en anglais par Steven Corcoran, Londres et New York, Continuum, 2010. Ce recueil propose un résumé utile de l'œuvre de Rancière, en plus de réunir plusieurs textes importants. Voir aussi, de Jacques Rancière, en français, *Le partage du sensible : esthétique et politique* (Paris, La Fabrique, 2000) et le premier chapitre de *Le spectateur émancipé* (Paris, La Fabrique, 2008).



† **Audacious Young Women of Action
du Arab-American Family Support
Center & The Illuminator**

Projection et rallye de danse dabkeh
à l'évènement *Stomp Out the
Muslim Ban*, Brooklyn Borough Hall,
octobre 2017.

Photo : © The Illuminator

↖ **The Illuminator**

Des milliers de manifestants réclament
la libération de voyageurs détenus à
la suite de la signature par le président
Trump du premier décret migratoire
anti-musulman, aéroport JFK,
New York, janvier 2017.

Photo : © The Illuminator

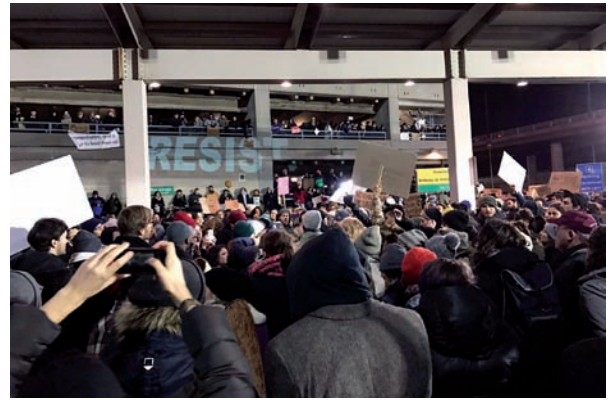
confère au spectateur celui de l'élève. L'art critique, comme toute entreprise pédagogique, est donc responsable d'instaurer l'inégalité même qu'il propose d'abolir.

Si l'on accorde la priorité aux idéaux égalitaristes de la démocratie, l'art critique tient difficilement la route. Peut-on parler d'art démocratique, alors ? Pour qu'une telle chose soit possible, il faut faire de l'égalité un axiome. Pour mieux comprendre ce que Rancière entend par axiome de l'égalité, il peut être utile de se pencher sur le contrexemple de la démocratie libérale ou représentative, mécanisme de pouvoir par le biais duquel les citoyens confient provisoirement leur voix, voire leur identité sociale, à ceux dont la tâche est de représenter leurs intérêts sur la scène nationale et internationale. Le rôle de nos députés au Parlement, comme dans tout régime représentatif, est de prendre la parole au nom des citoyens. Or, ce que l'on constate, avec la montée de l'autoritarisme au sud de notre frontière – et, à vrai dire, dans bien des régions du monde où la démocratie représentative a cédé la place au populisme et à l'ethnonationalisme –, c'est la faille qui est au cœur même de cette philosophie politique. De fait, dans le régime représentatif, il y aura toujours des citoyens dont personne n'est le porte-parole et dont les intérêts ne sont jamais diligemment représentés sur l'échiquier politique.

Rancière soutient que ceux et celles qui ne sont pas représentés souffrent d'une exclusion aussi phonique que sociale en ce que leurs doléances sont perçues, non pas comme des signes à interpréter, mais bien comme du bruit à ignorer. Voici comment le politique devient esthétique : avant même qu'on puisse lancer un débat, il est indispensable de déterminer, entre l'interlocuteur légitime et la masse sans importance, la parole qui est digne de considération et celle qui en est indigne. Selon la grande idée de Rancière, l'esthétique en tant que pratique configure la perception sensorielle en forme intelligible et transmissible et, du même fait, morcèle et distribue des espaces et des formes de participation dans le monde en général. C'est au moyen de l'esthétique que les catégories sociales et les espaces correspondants que nous occupons (« femme-maison », « Noir-ghetto », « travailleur-usine » ou « étudiant-école ») sont taillés dans le tissu de l'expérience sensible et transformés en catégories qui constituent notre réalité sociale. Par conséquent, toute prise de parole faite inopportunément par ceux qui renoncent au rôle qui leur est attribué et quittent l'espace qui leur est alloué est jugée incompréhensible, peu importe si le propos est compatissant ou intelligent. Par exemple, Platon, l'antidémocrate, se plaisait à écarter le *dèmos* précisément parce qu'il le



L'art démocratique se définit donc tout simplement comme un art qui concrétise l'axiome de l'égalité. Contrairement à l'art critique, l'art démocratique ne dit pas au spectateur quoi faire ou quoi penser, et les artistes qui s'en réclament ne fondent pas leur pratique sur les dogmes politiques officiels, ce qui serait contraire à l'égalitarisme.



jugeait insensé, plus enclin à grogner comme l'animal qu'à parler comme l'être humain, et ce, malgré le fait que le peuple utilisait la même langue que la noblesse. Aujourd'hui, les athlètes professionnels noirs qui refusent de se lever pendant l'hymne national des États-Unis sont accusés par les commentateurs conservateurs non seulement d'enfreindre le protocole établi (la politique n'a pas sa place dans le sport), mais aussi de « pleurnicher ».

Pour Rancière, l'axiome de l'égalité équivaut à prendre l'égalité de tous les êtres doués de parole comme principe de base. La réalité sociale tend à oblitérer l'égalité parce qu'elle obéit à l'impératif politique selon lequel la parole légitime doit être différenciée du bruit insignifiant. Mais quand des sujets sociaux s'expriment en dehors du cadre opportun, quand ils prouvent hors de tout doute que l'intelligence et la compassion sont communes à tous les êtres doués de parole, ils affirment un irréductible égalitarisme. Ils montrent que les hiérarchies qui structurent l'ordre social sont purement fortuites et que d'autres configurations du sensible – solutions de rechange aux catégories sociales qui divisent notre réalité sociale – sont possibles.

L'art démocratique se définit donc tout simplement comme un art qui concrétise l'axiome de l'égalité. Contrairement à l'art critique, l'art démocratique ne dit pas au spectateur quoi faire ou quoi penser, et les artistes qui s'en réclament ne fondent pas leur pratique sur les dogmes politiques officiels, ce qui serait contraire à l'égalitarisme. Cette forme d'art sert les intérêts de l'égalité avant tout en acceptant ses propres lacunes et en refusant d'anticiper ses propres résultats. Si Brecht fournit à l'art critique d'aujourd'hui un précédent historique, Marcel Duchamp fait de même pour l'art démocratique. À cet égard, la distance entre la toilette de Cattelan et l'urinoir de Duchamp est plus esthétique qu'historique,

en dépit de l'intention manifeste, de la part de Cattelan, de rendre hommage à ce dernier. Avec le ready-made, Duchamp ne tient pas la réalité sociale pour acquise et n'entreprend pas d'imposer une façon de penser ou d'agir pour régler ses travers. Au lieu de cela, il remet en question les catégories mêmes qui composent la réalité sociale (art, artiste, galerie, etc.) et contrecarre les règles selon lesquelles les rôles et les espaces identitaires sont distribués. De la même manière, il incarne un principe égalitariste qui est strictement identique à la démocratie.

Une autre œuvre de Banksy fournit un exemple contemporain d'art démocratique en détournant le principe pédagogique qui sous-tend *Napalm* ou encore, plus récemment, *Dismaland* (2015). Situé du côté palestinien de la barrière de séparation israélienne, le graffiti au pochoir (*Balloon Debate*, 2005) d'une fillette suspendue au-dessus du sol par un bouquet de ballons se prête, au premier coup d'œil, à une interprétation pédagogique. Mais même si l'intention de Banksy était de livrer un message et de mettre de l'avant des visées politiques, l'œuvre, en définitive, échappe à ces responsabilités. Elle est insuffisante et inconséquente, selon le point de vue de Rancière, parce qu'elle refuse d'imposer quoi que ce soit au spectateur. En fait, que l'œuvre soit aussi proche d'un espace aussi politisé rend particulièrement frappante sa dissociation de toute prétention pédagogique. Le spectateur se sent contraint de lui attribuer un propos justement parce qu'elle se tient en équilibre au-dessus de l'abîme. Toutefois, en fin de compte, l'œuvre ne renvoie pas le spectateur à un programme politique en particulier, mais plutôt à une égalité universelle. Ainsi, si l'œuvre possède une étiquette politique, c'est certainement celle de la démocratie.

Traduit de l'anglais par **Isabelle Lamarre**

Banksy

← *Balloon Debate*, Palestine, 2005.

Photo : permission de | courtesy of Pest Control Office

The Illuminator

Aéroport JFK, New York, janvier 2017.

Photo : © The Illuminator