

## De la revendication à l'expérimentation

Xavier Moreno

Number 76, Summer 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46147ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Moreno, X. (2000). De la revendication à l'expérimentation. *Inter*, (76), 13–15.

# DE LA REVENDICATION À L'EXPÉRIMENTATION

Xavier MORENO

« C'est sur les lignes différentes d'agencement complexes que les pouvoirs mènent leurs expérimentations, mais que se lèvent aussi des expérimentations d'une autre sorte, déjouant les prévisions, traçant des lignes de fuite actives, cherchant la conjugaison de ces lignes, précipitant leur vitesse ou la ralentissant (...) »<sup>1</sup>

## Cependant et malgré que...

Au sein de ce qui est déjà connu internationalement comme art parallèle ou alternatif – et qui s'est manifesté en Espagne comme un processus plus ou moins intuitif et plus ou moins intermittent à partir des années quatre-vingt-dix – nous nous activons tandis qu'une petite voix intérieure nous répète : « Ce processus est bien intéressant, cependant... »

Tout au long de la décennie quatre-vingt-dix, une multitude de propositions et d'activités ont proliféré en marge du discours artistique dominant, dues tant à une volonté de se maintenir hors de ou contre l'institution qu'au fait qu'elles n'aient pu trouver un quelconque espace à l'intérieur de l'institution. Aujourd'hui, peut-être est-il déjà trop tard, quand on voit toutes (ou presque toutes) ces propositions, qui se veulent alternatives, être intégrées à différents degrés d'institutionnalisation ou, en d'autres termes, ces activités (toutes ces activités) se produisent, se distribuent et se consomment au sein de la culture comme [système de] contrôle. Dans la majorité des cas et malgré toute sa complexité et la multiplicité de ses discours, cette même attitude artistique, qui au début de la décennie exerçait une critique de l'institution (surtout des mécanismes de distribution et de production des œuvres), envahit aujourd'hui les salles municipales, les salles privées et les programmations des grands centres culturels sous la forme d'activités dites d'art émergent, d'art jeune, alternatif ou multidisciplinaire. Ce glissement peut être observé autant au sein des différentes générations que chez quelques artistes précis qui ont été actifs dans notre pays durant cette dernière décennie. Il s'agit, en tout cas, d'une critique basée sur la revendication : revendications en fonction de certains objectifs ou certaines fins touchant les domaines social, économique ou politique, mais surtout des considérations sectorielles (plus d'espaces, plus de subventions – bien que ce soit uniquement pour payer le voyage et quelques verres... s'il vous plaît !) Et, pour le meilleur ou pour le pire, ou les deux à la fois, ces revendications – si légitimes, par ailleurs – sont apparues progressivement, peut-être sous la forme de succédanés. Il est intéressant de constater que chaque fois les pouvoirs (à la base les pouvoirs publics) y ont répondu, malgré que...

Cependant et malgré que : La revendication comme mode de protestation, associée aux caractères émancipateurs et réformateurs qui accompagnent ce processus artistique – semblable en cela à la plupart des mouvements sociaux, bien qu'ils aient fait de grands gains et qu'ils soient encore valides et opérants –, est un mécanisme insuffisant pour exercer une résistance face au pouvoir.



XAG Barcelone, organisateurs d'Art en Accio festival off MACBA.  
De gauche à droite : Joan CASELLAS, Xavier MORENO,  
Carlos PINA, Maria COSMES et Merz Mail.

## Le spécifiquement artistique

Le processus d'un art non institutionnel dans l'État espagnol des années quatre-vingt-dix a impliqué une critique directe (implicite, mais aussi explicite) tant à l'égard de la charpente symbolique et mercantile de l'institution que de l'art lui-même, créant des circuits parallèles de production et de distribution d'une infinité de propositions esthétiques et favorisant l'échange entre les artistes qui ont pris part à ce processus. Mais ce processus s'est peu à peu confiné à une forme de limitation (formalisation ou routine) de ses ressources, en les orientant vers le domaine *spécifiquement artistique*. Une sorte d'officialisation complexe et intermittente de l'alternative artistique – si on considère encore valide l'expression « absorption officielle » – tellement présente dans les étapes antérieures, mais tellement difficile à soutenir aujourd'hui, quand nous n'avons pas la moindre idée d'un quelconque centre gravitationnel capable d'exercer une telle manœuvre. Nous devrions plutôt souligner qu'il n'existe plus, aujourd'hui, aucune différenciation possible entre un art parallèle, un art alternatif ou un art officiel ou institutionnel, et c'est pourquoi nous ne pouvons plus parler (uniquement) de l'art institutionnel comme lieu de centralisation d'une discipline et de monopolisation des normes qui valident ou excluent les œuvres d'art suivant des valeurs classiques (surtout mercantiles et corporatistes), mais toujours actives. C'est-à-dire qu'il existe une institution, avec ses vieux mécanismes, mais qu'en même temps nous assistons à sa propre désintégration.

L'art en tant qu'institution était, jusqu'à nos jours, selon Peter BURGER, un appareil, quelque chose de concret ayant un fonctionnement complexe mais évident, et comportant une panoplie d'objectifs et de leviers visibles. Un appareil à partir duquel s'exécutait une territorialisation du phénomène artistique dans la discipline

1. Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

(aujourd'hui on craint encore, dans certains milieux de l'art officiel, la concession d'un espace pour la suspicieuse multidisciplinarité), en imposant sa révision, son évaluation, sa hiérarchisation, etc. On pourrait parler d'une dialectique, d'une tension entre ce qui est *artistique* et ce qui est *spécifiquement artistique*, c'est-à-dire, entre un art expérimental et critique et un art institutionnel au service du système politique, économique, etc., et qui, bien qu'ils partagent les mêmes façons de procéder et des résultats souvent similaires, différencieraient pourtant dans leur degré de territorialisation idéologique. Les exemples les plus évidents de cela se trouvent dans les premières avant-gardes : dada, le plus radical des mouvements d'avant-garde européens, ne critique pas tant les tendances artistiques précédentes que l'art en tant qu'institution, en soi, et la manière dont s'est formée la société bourgeoise.<sup>2</sup>



Assumpta BASSAS, Marta VERGONYOS et Pili ARKOYO.  
Rencontre *Barcelona-Bolivia-Bolivia*, sur le féminisme autonome.  
Photo : Xavier MORENO

De nos jours, cependant, l'activité artistique fait partie d'une culture basée sur la célébration de la vie comme spectacle (que c'est jolii le quartier du Raval à Barcelone avec toutes ces interventions urbaines !)<sup>3</sup> : face à ce « plus il y en a, mieux ça vaut » et ce « tout est permis » d'aujourd'hui, on ne cache rien, il n'y a rien. L'artistique participe de cette culture en offrant un immense registre sur le pluralisme, la différence et la tolérance, mais avec la distinction *spécifiquement artistique*. Amusez-vous bien !

Ce qui est spécifiquement artistique relève, comme c'était le cas jusqu'aux années quatre-vingt, de l'intention de légitimation de la *charpente* artistique comme valeur mercantile, mais aussi d'une invitation de plus (gentille et ouverte) à participer, activement et passivement à la fois (c'est-à-dire que le spectateur et le créateur sont une même figure), à la construction de discours à propos de notre société en crise et en opposition avec elle. Parce que la crise est la nouvelle forme du projet capitaliste, forgé surtout à partir du début des années quatre-vingt : l'activité étatique s'est convertie en un contrôle différencié de la totalité sociale productive qui déploie une nécessité-capacité organique de produire de la crise à n'importe quel moment et en n'importe quel lieu. L'État capitaliste, dans cette phase de développement, est un État-crise et cela uniquement : un État qui planifie la crise<sup>4</sup>. L'art est une arme de plus pour le citoyen dans la défense, à outrance, de notre bien-être. De cette façon, tous les mécanismes d'une culture de contrôle et de lutte contre la crise se conjuguent : y a-t-il une quelconque différence entre une exposition au CCCB (*Centre cultural de la Ciutat de Barcelona*), la *diada de Sant Jordi*<sup>5</sup>, une manifestation pour « sauver les baleines » ou contre le terrorisme, et un festival de poésie phonétique dans n'importe quel bar ? Probablement que oui dans les petits détails, mais, dans les grandes lignes, l'effet de société recherché – puisque c'est de cela qu'il s'agit – sera atteint grâce à l'offre culturelle... : de grands festivals publics, une panoplie de cours dans les centres culturels créés *ex professo*, des campagnes de promotion de la grande ville présentée comme un espace ouvert à tous et moussant la promotion d'une identité citoyenne<sup>6</sup>.

Ainsi, l'art comme l'institution et ce qui est spécifiquement artistique ne se trouvent déjà plus en tension : ils se sont relâchés au point où parler de l'un de ces trois concepts réfère en même temps aux deux autres. Cette décomposition de l'ancien art institutionnel a rendu obsolète tout type de dialectique parmi les manières d'opérer en art, à un point tel que ce que nous appelons art comme système ne nous servira peut-être plus, intuition qui ne présume ni la fin ni la redéfinition d'une esthétique critique ou antagoniste. Au contraire, il s'agit de déplacer l'esthétique d'un système (de quelque système que ce soit) vers la notion d'expérimentation, plus proche de la vie que du travail, de la résistance que de la production.

### Les issues possibles

Si nous remarquons la déchéance de l'art officiel comme appareil central et par conséquent toutes ses critiques et transgressions possibles, et constatons que nous vivons dans un continuum culturel homogène et décontextualisé où tout est accepté au nom de la différence, de la pluralité et de la participation, quel type d'alternative reste-t-il pour un procédé artistique critique ?

Il existe au moins trois voies actives entre lesquelles se répartissent bon nombre des protagonistes du fameux processus de sortie de l'art espagnol (concrètement des artistes de l'action) hors de l'institution dans les années quatre-vingt-dix. Trois issues possibles dans lesquelles nous nous retrouvons tous et dans lesquelles, peu à peu, le silence a été remplacé par une multiplicité de « cependant », de « mais » et de « malgré », dérangeants pour les uns et pour les autres :

- Plaider la pureté du phénomène artistique, en marge de tout contexte. Il s'agit d'inclure dans les canaux traditionnels de l'art des activités explicitement politiques, des transgressions directes, au rythme de la nouveauté constante, généralement formelle. Dans ce sens, rappelons un passage où J. L. BREA essayait de situer fondamentalement la différence entre le travail artistique et l'image technique « conventionnelle », en invoquant l'intentionnalité politique<sup>7</sup> du premier. L'œuvre d'art se maintient ici dans la suspension de tout jugement, *sacralisée*, dispensée de s'inscrire dans tout processus extérieur à elle-même, puisque sa nature « politique » la justifie. Seulement, la différence entre les diverses manières de produire des ima-



Ex-Espai-Public, intervention de la Figuera à Barcelone.  
Photo : Xavier MORENO

2. Peter BÜRGER, *Teoría de la Vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 1987, p. 62. 3. Chaque année le Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) organise *La Ciutat de les Paraules*, une rencontre de poésie et d'art urbain qui s'adresse principalement aux étudiants, dans le quartier populaire El Raval de Barcelone. Ses objectifs s'avèrent principalement décoratifs, favorisant un « nettoyage », et dynamiques, présentant un inventaire des jeunes artistes prometteurs du moment. 4. Antonio NEGRI, « General Intellect, poder constituyente, comunismo » dans F. GUATTARI et A. NEGRI, *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo*, Akal, Madrid, 1999, p. 100. 5. Journée du livre en Catalogne qui réunit des écrivains à la mode dans les rues des villes, où une multitude de livres et de roses sont vendus. Une grande fête citoyenne, où la société se mobilise... 6. Cet effet de société se trouve dans ce qu'on appelle la métropole, laquelle serait la transition de la société usine (la discipline de FOUCAULT la définirait très bien) à la société de contrôle : Santiago LÓPEZ-PETIT, *Entre el ser y el poder. Una apuesta por el querer vivir*, Siglo XXI, Madrid, 1994, p. 70.

ges s'est évanouie ; la publicité, les campagnes de marketing et les œuvres d'art font partie de la même chose, de telle sorte que l'on trouve certaines annonces dans la presse ou à la télévision qui sont plus intéressantes que bien des performances réalisées dans notre pays.

- Constaté l'absorption de tout recours esthétique par l'institution, ce qui implique l'incapacité de toute critique sur notre vie comme simulacre. Étant plongés, déjà, dans une étape de mort et de fin de l'histoire, il ne peut y avoir d'opposition que basée sur un modèle utopique. Seulement, le simulacre ne définit pas la totalité de la vie, et nous ne pouvons non plus espérer plus longtemps un modèle vital qui n'existe pas (qui est à faire) sous le prétexte de l'absorption et de la neutralisation de tout notre travail par un pouvoir omniscient.

- Maintenir l'organisation d'une cohésion artistique comme alternative globale. C'est-à-dire baser un processus artistique parallèle sur l'identité commune, en créant des réseaux de communication et de collaboration et en se confrontant aux résidus, toujours actifs, de l'institution. Mais cette option dépend excessivement du dialogue et de la négociation avec des résidus institutionnels qui ne constituent qu'une petite partie de notre contexte.

### Il n'y a pas d'issue

Dans le domaine *spécifiquement artistique*, il n'y a déjà plus d'alternative. Il n'y a pas d'alternative parce que cela supposerait que nous sachions où nous sommes et comment il faut agir. À partir du fait d'être artiste nous pourrions planifier que nos débouchés passent par la professionnalisation ou la poétisation de la révolte. Nous ferions face au pouvoir. Mais dans l'espace unifié, il n'y a pas de place pour plusieurs : le fait d'être artiste fait partie de cette unité, et le fait d'être artiste transgresseur est seulement (!) une légitimation, une dose de risque planifiée qui ne nécessite plus d'être absorbée ou neutralisée, comme avant, tant elle est devenue prévisible.

La vitesse est égale à l'espace divisé par le temps ;  
l'espace a tendu vers l'autre jusqu'à l'atteindre.

Dans l'espace unifié, la vitesse se confond avec la solitude.  
Cet *un* et sa vitesse constante, qui ne cesse de se proclamer,  
est notre plan infini, l'unique plan dans le vide,  
impossible à trouver.

Il n'y a pas de processus à poursuivre. Parce que s'est perdue la possibilité de continuer quoi que ce soit et à cause des implications dérivées de la création d'un processus. Le processus est une histoire à graver dans une planche tout en marchant, mais les planches sont trop lourdes pour être soulevées, surtout quand nous ne pouvons que rester immobiles et nous enfuir à la fois. « La grande erreur, la seule erreur, serait de croire qu'une ligne de fuite consiste à fuir la vie ; la fuite dans l'imaginaire, ou dans l'art. Mais fuir au contraire, c'est produire du réel, créer de la vie, trouver une arme »<sup>9</sup>.

### Expérimenter

Nous ne voulons pas d'un art plein de vie sinon d'une vie pleine : expérimenter n'appartient pas à l'art, mais à la vie. Avec l'unique intention de vivre en résistant et en jouant avec le pouvoir, s'efface toute fin sectorielle, tout objectif. Il n'y a pas de fin à atteindre quand nous n'initions rien, parce que l'expérimentation est entre nous, entre l'art et l'institution, entre l'artiste et l'anonymat, entre l'identité et le secret, entre...

Nous disons que la revendication est un mécanisme de lutte valide mais exigü. La revendication est le propre d'une lutte entre institutions (l'une d'elles pouvant être alternative à une autre ayant plus de pouvoir) et elle se base sur des buts, par exemple la transformation sociale, qui peuvent inclure des projets plus ou moins utopiques ou réalistes, ainsi que sur l'efficacité de ses actions. Néanmoins, la désintégration des institutions dans un environnement où il n'y a pas autre chose, dans la société de contrôle, rend impossible toute dialectique et nous commençons à nous mêler des transformations, des objectifs et de l'efficacité de notre procédé. Nous nous méfions aussi de ce même procédé quand il est basé sur la for-

mule artiste/œuvre d'art/expérience esthétique, synonyme de production/produit/consommation extensive dans nos cités/entreprises. Cette formule implicite qui définit la pratique de l'art est un piège encore plus fort que n'importe quelle institution, musée ou discours administratif. Nous nous méfions des experts, de leur style et de leur vitesse.

Regarder en arrière peut se faire, aussi, sans donner priorité à une vision historique de l'art, ou alors en observant et en analysant les activités passées comme des situations qui peuvent servir, séparées par de simples « et » plutôt que par « de ceci à cela »... Nous passerions, ainsi, d'où la désignation d'un processus d'art parallèle à poursuivre (voire à forcer), à une expérimentation de chaque instant. Et nous pouvons identifier quelques moments, plongés dans un certain processus ou certaines lignes de fuite : la collaboration avec les mouvements sociaux, par exemple l'insoumission de Nelo VILAR, les interventions et les événements de quelques collectifs tels La Fiambrera ou el Lobby Feroz, ou plus récemment les activités *Rompamos el silencio* et *Toma las Calles* à Barcelone... Des moments d'une esthétique en marge du spécifique, qui se reconnaissent dans notre (à tous et chacun) volonté d'expérimenter

Nous fuirions ainsi d'une essence à une existence, abandonnant toute charge de la rigide identité de l'art et tout le poids que cela comporte. Parce qu'il n'y a pas d'être à construire quand nous ne sommes pas intégrés dans la société comme des objets sinon directement comme sujets, des sujets assujettis au dialogue asymétrique qui a cours dans la société-commissariat<sup>9</sup>. Contre l'identité qui nous réduit à des objets et nous identifie dans le silence de la pluralité et de la tolérance, il y a de la place pour un être et pour un ne-pas-être (artiste, activiste, ingénieur, cueilleur de fruits) et, en même temps, un devenir : la non-spécialisation artistique passe par la provocation, l'anonymat, les complicités liées et déliées...

### La Figuera Crítica de Barcelona (FCB)

La Figuera Crítica de Barcelona est née à partir d'une collaboration avec la Plataforma Cívica d'Associacions de Veïns en protestation contre le projet Barça 2000 : c'est-à-dire en opposition à la construction dans la ville, par le F.C.B (club de football de Barcelone), d'un méga-espace de loisirs privé (complexe cinématographique, 5000 places de stationnement, un hôtel...). À partir de ce premier contact, nous avons initié des réflexions et des activités visant à construire une critique esthétique de notre propre vie, de celle de nos voisins et du tissu social qui définit notre contexte immédiat. Nous situant hors de tout système artistique spécifique, nous ne réclamons pas la revendication sectorielle, mais plutôt l'investigation et l'expérimentation sur d'autres projets de société (à petite échelle, à échelle humaine), distancés du modèle unique de conduite et de pensée basé sur le pluralisme et la tolérance. Nous ne souhaitons pas trouver un débouché à nos activités parce que l'on ne pourrait nous offrir que l'indemnisation, l'absorption ou la neutralisation.

Nous réfutons toute distinction entre les disciplines (artistiques ou autres) : tout ce que nous faisons est relié intimement à notre situation ; c'est artistique, et donc politique. Qu'il s'agisse d'un film ou d'une manifestation, tout peut être compris à travers des clefs esthétiques, puisque celles-ci ne se trouvent pas tant dans les résultats de notre travail que dans notre rythme vital quotidien.

Il s'agit donc de créer une attitude de résistance au pouvoir là où il se trouve : dans le savoir, dans les relations que nous établissons avec les autres, dans les désirs... Notre attitude se porte, à terme, principalement sur les espaces publics qui se sont transformés en nouveaux couloirs pour les consommateurs, les travailleurs et les chômeurs, constituant une nouvelle propriété privée (publicité, industrie de l'automobile, etc.) où seules les conduites efficaces (« pour le bien ») sont permises.

Si l'institution, les spécialistes en art ou nos amis artistes ne considèrent pas notre proposition comme proprement artistique, cela nous est égal, d'autant que nous ne représentons pas une part de leur spécificité. Notre expérimentation n'est pas en marge ni au centre ou dans une quelconque parallèle, ni dans l'alternative, nous sommes simplement en train de vivre.

7. J. L. BREA. « DX: una (no) documenta en la era de la imagen técnica », dans *Acción Paralela*, n° 3.

8. G. DELEUZE, C. PARNET, *op. cit.*, p. 60.

9. S. LÓPEZ PETIT. *Horror Vacui. La travesía de la Noche del Siglo*, Siglo XXI, Madrid 1996, p. 22.



Intervention sur la publicité dans le métro de Barcelone, journée *Toma Las Calles*.