

Lieux, échelles, relations et utopies

Eva Vela Bru et Nelo Vilar Herrero

Numéro 78, printemps 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46108ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vela Bru, E. & Vilar Herrero, N. (2000). Lieux, échelles, relations et utopies. *Inter*, (78), 64–66.

Émergence 2000. Lieux, échelles.

Dans le quartier Saint-Roch, au centre même de la ville de Québec, cela surprend de contempler une grande bretelle d'autoroute élevée déserte. Il est question ici de l'autoroute Dufferin-Montmorency, invalidée par ses erreurs de conception ; une œuvre pour laquelle des millions de dollars ont été jetés par-dessus bord, laissant un extraordinaire monument à l'absurdité du développement brutal. Pour le voyageur, il semble qu'on devrait la démolir immédiatement, mais il suppose que, si ce n'est pas déjà fait, ce doit être à cause de son coût énorme.

Quelques Espagnols et Catalans arrivent à Québec, invités par Le Lieu pour présenter leur travail et en débattre. Le Lieu leur propose aussi de collaborer à l'événement estival de l'îlot Fleurie, *Émergence 2000*, qui se tient du 20 au 30 août 2000 sous l'autoroute Dufferin-Montmorency.

Ce qu'ils voient à leur arrivée est déjà une réalité. Un terrain vague, improductif, a été occupé avec, comme objectif, de le rendre à un usage public. S'est ainsi amorcée sa transformation sous une nouvelle logique : resingulariser un espace neutre et stérile et le rétablir en tant que part active du quartier. Les possibilités du lieu sont écrasantes, en particulier la zone occupée, l'étendue couverte, les immenses piliers, la surface surélevée... Le projet *Émergence 2000* est pour le moins passionnant et marque, selon les mots de Guy SIOUI DURAND, commissaire invité, « le début de la revitalisation du quartier »¹.

Sous la sinistre autoroute, quelque chose commence à battre : y fleurit maintenant une zone jardinée, s'y crée un espace de loisirs avec bancs et tables, où le temps prend une pause. Sculptures à l'air libre, graffitis, concerts, présentations de documentaires et de vidéos, discussions sur des projets artistiques, activités insolites... Un sous-monde, un « underground » — et jamais ce ne sera mieux dit — émerge des bas-fonds de l'autoroute Dufferin qui, maintenant, est un lieu fertile, d'une étrange richesse.

II

L'espace est fantasmagorique, apocalyptique. La gigantesque construction de ciment, pensée comme solution à la circulation rapide des véhicules, est une évidence du progrès à n'importe quel prix, qui place au second plan le facteur humain. L'individu, de fait, s'amenuise et perd son échelle jusqu'à pratiquement disparaître. L'autoroute Dufferin représente pour le

Québécois, et également pour l'étranger qui la visite, l'image du déracinement, de la perte d'identité et du détachement sentimental d'avec les topos. Image présente dans toutes les villes soumises à des formes identiques d'urbanisme. Cette uniformisation radicale des paysages urbains élimine la singularité et nous prive de la célébration de la différence.

L'autoroute Dufferin est un de ces « non-lieux » définis par l'anthropologie contemporaine comme espaces de l'anonymat, propres à la surmodernité et à ce qui en découle, spécialement en ce qui a trait à la dilatation des figures de l'espace et du temps². Les villes que nous habitons multiplient l'existence de ces « non-lieux », en partie à cause des nécessités du territoire urbain, dessiné aujourd'hui à la mesure de la voiture et non de la personne. Les quelques quartiers historiques qui sont restés debout conservent des indices d'un autre type de relation du citoyen-citadin avec son environnement et, par extension, d'un autre type de vie. Déjà, dans les années soixante, Kevin LYNCH signalait — en rapport avec les grandes métropoles états-uniennes — le déracinement expérimenté dans les grandes villes modernes, converties en immenses « non-lieux » où non seulement il était compliqué de s'orienter, mais également de rencontrer des éléments d'identification collective³.

L'urbaniste et architecte français Paul VIRILIO articule son œuvre autour de l'expérience de l'espace, altéré par l'impact des nouvelles technologies. La « contamination des distances » que génère l'augmentation de la rapidité mondiale modifie la « dimension mentale » de la planète.

« Le mapping-mental, la carte mentale, évolue avec la révolution des transports et la révolution des transmissions. Plus je vais vite au bout du monde, plus j'en reviens vite et plus ma carte mentale se réduit à rien. [...] La mesure du monde est notre liberté. [...] La menace, et c'est cela le grand renfermement, c'est d'avoir dans la tête une Terre réduite. Une Terre constamment survolée, traversée, violée dans sa grandeur nature et qui, par là même, me détruit, moi, l'homme-planète qui n'a plus conscience d'une étendue quelconque. [...] La conquête de l'espace a été une expérimentation du délire de la perte de la Terre. Non pas de la fin de la Terre, mais de la perte mentale »⁴.

À la limite de la pensée apocalyptique, l'espace-temps « extensif », praticable, disparaît pour devenir un espace-temps « intensif » dans lequel l'individu se trouve immobile. Nous ne disposons plus d'itinéraires pour couvrir le paysage, tout est une ville planétaire. Les espaces verts confinés ne sont plus que de grands parcs thématiques auxquels l'on accède depuis la ville, et le cadre du privé se divise en un temps aliéné du travail et en un temps du repos, également productif, programmé et rentabilisé par l'industrie du loisir.

En ce paysage d'accélération mondiale qui nie l'expérience de l'espace et impose la « politique de la vitesse », s'organisent çà et là des formes de résistance. Quelques artistes et activistes sociaux, citoyens en définitive, rompent l'inertie monolithique qui s'impose à nous. Et c'est dans cette utopie que se situent l'activité de l'îlot Fleurie et son événement, comme geste qui nie l'ordre établi et affirme que l'expérience de l'espace et l'existence du public sont encore possibles, moyennant une opération de réhabilitation de l'échelle. *Émergence 2000* est une puissante intensification de l'espace et du temps et un exercice de liberté par la resingularisation du contexte et par la restauration, par le fait même, des liens communautaires. C'est avant tout une prise de position du citoyen et de l'artiste dans la vie communautaire au présent. Une forme de résistance active à la perte d'identité et une volonté de récupération de l'échelle humaine qui a été sacrifiée au nom du bénéfice économique.

III

Le groupe d'Espagnols et de Catalans reste seulement quelques jours ; c'est peu pour faire une recension exhaustive de toutes les activités tenues au cours de l'événement, mais suffisant pour tenter un compte rendu de la manière dont s'est vécu l'ensemble des actions, et de ce que semblent être leur dynamique et leur sens. De notre perspective de « voyageurs », la principale difficulté que nous rencontrons est le manque de temps pour nous nourrir de nouvelles projections physiques et imaginaires, nos projets se basant pour certains dès leur conception sur des hypothèses liées à des lieux communs sur le milieu de destination, sur l'universalité du ludique et sur l'interchangeabilité des sites « touristiques ».

Inévitablement, nous ferons face, tôt ou tard, à l'accident, à la confrontation du Je avec l'Autre. Cependant, dans un monde globalisé, cela ne nous étonne pas de trouver nombre de lieux communs. Cette sensation d'étonnement, que d'aucuns souhaitent trouver lorsqu'ils voyagent, s'évanouit devant des villes homogènes, des lieux identiques et des clichés touristiques. Après plusieurs jours, néanmoins, commence à émerger la singularité du lieu et de ses habitants, ceux avec qui se partagent les repas, la fête, un espace tribal et microsocial, et l'expérience sociale et artistique particulière.

Nécessairement, la poétique « étrangère » doit être une poétique de la relation, puisque la poétique de l'espace exige une connaissance non anecdotique, celle-là même qui manque au voyageur. On peut dire qu'en grande partie, nos interventions eurent un caractère « relationnel », au sens donné par Nicolas BOURRIAUD⁵, c'est-à-dire « un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé ».

Jaime VALLAURE et Rafael LAMATA COTANDA proposèrent un exercice ironique : un casse-tête de mille pièces devant être assemblé collectivement. L'image représentait un paysage idyllique du Québec : une vallée inconnue avec des bois touffus, des rivières sauvages et des montagnes enneigées. L'image du touriste qui aborde le Québec avec des clichés, et l'image qu'un pays vend de lui-même. Deux projections fausses. Une fois complété, le casse-tête fut apposé sur l'un des gigantesques piliers de l'autoroute fantôme, partageant l'espace avec des graffitis.

Leur seconde intervention consista, entre autres actions « éphémères », en une distribution au public de nourriture pour oiseaux domestiques et en un déploiement de minuscules petits oiseaux-jouets sur la rampe de l'autoroute en activité. Actions minimales, d'une grande suggestivité poétique, pour un espace froid, pléthore de béton et de géométries.

Pour sa part, Hilario ÁLVAREZ DIAZ installa une baraque avec l'inscription « Se habla español » (« Ici, on parle l'espagnol »), aux couleurs du drapeau de la République espagnole. Il conversa et il enregistra les entrevues avec des personnes d'âges différents parlant l'espagnol, sur le site d'*Émergence 2000* et dans les rues mêmes. Dans ce travail s'entrevoient les multiples sens qu'une langue acquiert lorsqu'elle dépasse ses frontières. Histoires d'immigration et de marginalisation en une pièce qui offrait quelques paradoxes, comme le fait de prêter attention aux langues minoritaires dans un contexte francophone également minoritaire en regard de l'anglais dominant.

Nieves CORREA et Santi SALVADOR proposèrent un événement festif et musical. Durant trois jours, les participants furent invités à fabriquer des instruments rudimentaires avec des matériaux recyclés : bouteilles en plastique, boîtes de conserve, tubes en carton... Le dernier jour, une partition fut composée et un concert à l'air libre fut donné avec la



participation spontanée de l'assistance. Leur pièce faisait ressortir la valeur du ludique, du jeu, de l'intensité festive, non programmée.

Joan CASELLAS afficha le *Manifeste Minimédia* (MMM) sur les murs voisins, y joignant son carnet de voyage personnel. Le MMM partage avec l'îlot Fleurie une poétique de l'échelle humaine, de la revendication du petit geste artistique face à la professionnalisation aseptisée de l'art institutionnel⁶.

Eva VELA BRU et Nelo VILAR HERRERO cuisinèrent une paella pour une cinquantaine de personnes. La paella est le plat typique le plus international de la cuisine valencienne qui, habituellement, se mange lors de fêtes et de réunions. Ce fut une contribution sans prétention au caractère festif et communautaire d'*Émergence 2000*.

Nelo VILAR acheta des cartes postales de Québec et construisit d'habiles et divertissants collages avec autant de cartes de Valence, créant des paysages mixtes avec les monuments de l'une et l'autre villes. Par la suite, il les envoya à des amis espagnols. L'œuvre n'était pas une mais multiple, et ses « récepteurs » furent les rares personnes qui virent l'opération à l'îlot et les amis qui reçurent les cartes. Il prétendait créer une certaine dialectique, un certain paradoxe avec le caractère public d'*Émergence 2000*. Il s'intéressait ironiquement à l'interchangeabilité des espaces touristiques mais, par-dessus tout, il était question d'une pièce « affective ». Ce ne fut pas un travail « public » mais, le plus à l'opposé possible, un travail « particulier » pour des personnes avec des visages et des noms.

IV

Souvent, la distance et la perspective que nous procure le temps servent à distiller des doutes et des questions plus qu'à appréhender le sens des choses. Ainsi en a-t-il été avec l'îlot Fleurie, *Émergence 2000* et sa revendication des espaces publics. La manière

dont s'est manifestée cette revendication n'est qu'un indicateur propre à une société et à des contextes social et historique concrets, en grande partie méconnus par le voyageur. Pour qu'il puisse en résulter un éclaircissement, il faudrait faire une analyse comparée avec ce qui arrive aujourd'hui même dans l'État espagnol où, curieusement, se produit un boom de l'art public et/ou de collaboration⁷. Il faut dire que, ces dernières années, sous le gouvernement de droite, dans les principales villes de l'État (Madrid, Valence, Séville... mais aussi dans les villes régies depuis toujours par les sociaux-démocrates, comme Barcelone), se sont multipliés les mouvements spéculatifs à grande échelle sous la forme de réhabilitation des quartiers historiques avec des intentions hygiénistes (déplacements des pauvres et des collectivités marginales tels gitans et immigrants) ; requalification des zones d'intérêt historico-artistique ou environnemental pour la construction de demeures, d'équipements industriels ou simplement de routes ; spéculation sur les zones vertes, sur des édifices d'intérêt historique, etc., que les résidents réclamaient pour un usage public. Nous avons assisté à la réapparition de forts mouvements de citoyens dans les principales villes et à la prise en charge des objectifs de ces mouvements, pour une bonne part, par les intellectuels, artistes et institutions (universités).

Le contact entre les artistes et les citoyens s'est traduit par une plus grande insistance sur l'esthétisation de la protestation qui, toutefois, était déjà un trait caractéristique des nouveaux mouvements sociaux apparus dans les années soixante et soixante-dix. Cet art de collaboration avec les mouvements sociaux est en période de redéfinition et, récemment, nous avons assisté à des essais de coordination entre divers collectifs nationaux et internationaux⁸, ce qui ne nous empêche pas de constater qu'il existe des positions radicalement opposées. D'une part, il semble y avoir ceux qui re-



3



2

lativent le contenu artistique et qui ne s'intéressent qu'à la question tactique ou stratégique des mouvements sociaux, mettant l'accent sur l'aspect expressif et médiatique. Leurs protagonistes pourraient être appelés « activistes purs ». En principe, il semble ne rien y avoir pour eux qui s'oppose à un art purement instrumental, destiné à décorer une manifestation, à sensibiliser la population quant à un problème ou à obtenir une dénonciation efficace dans la presse, bien qu'il paraisse absurde qu'un même geste puisse s'appeler « art » s'il est posé par des artistes, et « activisme » s'il est commis par les écologistes, par exemple.

Quelquefois, les artistes participent aux activités programmées par les mouvements sociaux afin de contribuer à la publicité de leurs enjeux. Généralement, il est indifférent qu'il s'agisse de performances, de concerts de rock ou d'expositions de peinture, bien qu'il arrive aussi qu'il se fasse des choses spécifiques. Ce que l'on vient d'appeler un art de collaboration pourrait se situer dans ce cas, qui pourrait être considéré comme une forme d'activisme, encore que ce qu'on y voit bien souvent est un artiste qui dépose ou « parachute » son œuvre sans trop de considérations contextuelles. Cet art de collaboration serait alors une sorte de charnière en-

¹ Tiré du programme d'*Émergence 2000*.

² Voir Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, éditions du Seuil, 1992.

³ Kevin LYNCH, *La imagen de la ciudad* (L'image de la ville), Gili, Barcelone, [traduction maison de l'espagnol] 1984.

⁴ Paul

VIRILIO, *Cybermonde, la politique du pire*, éditions Textuel, Paris, 1996, p. 43-44.

⁵ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Les

presses du réel, 1998, p. 14.

⁶ Le *Manifeste Minimédia* (MMM), auquel adhèrent une multitude d'artistes de tout le pays, fut élaboré par Merz MAIL, Joan CASELLAS et Xavier MORENO, et présenté à Madrid le 12 février 1999, voir page 66.

⁷ Dans la bibliographie parue, il y a lieu de sou-

ligner la revue *Fuera de (Hors de)* n° 2 (nouvelle époque) : « Découpe, peins et colore ta ville », qui est possiblement l'essai d'analyse le plus important fait jusqu'à présent, et le catalogue *Ciutat assetjada*, réalisé par l'Université de Valence à l'occasion d'une exposition d'appui aux *Huit plates-formes citoyennes* qui travaillent dans les zones désaffectées dans l'enceinte de la ville de Valence.

⁸ L'atelier coordonné par le groupe La Fiambrera, en novembre 2000,

au sein du Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA), le plus important musée de Catalogne, où se rencontrèrent des collectifs d'artistes, d'intellectuels et d'activistes de tout l'État espagnol, de France, du Royaume-Uni, etc. Également, un forum et des activités d'art public eurent lieu durant l'événement *Per amor a l'art... en temps de runes*, célébré à Palma de Mallorca, du 6 au 19 novembre 2000.

⁹ Chez Peter BÜRGER, la notion d'art institutionnel ou d'institution de l'art désigne tant les institutions concrètes, publiques et privées que les idées ou les modèles hégémoniques qui existent sur l'art dans une société donnée. La résistance à ces modèles hégémoniques a été et est encore d'actualité, le point de connexion des successives « avant-gardes ». Voir Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, éditions Península, Barcelone, 1987.



tre l'art et l'activisme, d'un équilibre difficile puisque, en termes strictement sociaux, l'aspect « artistique » est une question négligeable.

Aussi nous pourrions dire que cet art de collaboration est en réalité une variété d'« art relationnel » à thématique politique, y compris politiquement correct.

Mais derrière l'usage collaborationniste et instrumental de l'art se trouve la vieille consigne occidentale, hégémonique depuis Socrate, que l'art et la poésie sont insignifiants, bourgeois, etc., s'ils ne contribuent pas à la vérité, au bien, à la justice...

L'art public, politique, etc., est seulement une forme d'art parmi d'autres. Et ultimement, son efficacité artistique/politique dépend de sa position par rapport à l'art institutionnel⁹. Parce qu'il y a un art public institutionnel et de carrière, et un art public en dialectique avec l'institution, ou l'alternatif.

L'émergence du débat sur l'art public ou sur cet art de collaboration s'accompagne d'une relativisation de l'art qui paraît assez absurde. L'art « pur » s'opposerait à l'art « engagé » qui, à son tour, s'opposerait à l'art strictement « instrumental ». Ce qui ressort alors comme convenable serait un plus grand pari en faveur du nomadisme, pour l'artiste impur capable d'être citoyen et d'appliquer ce (ou le peu) qu'il connaît dans son propre milieu, de concevoir des itinéraires qui passent librement du délire à l'engagement, à l'artistique et au social, sous toutes ses formes et dans toutes ses relations.

Finalement, l'action directe serait aussi importante que la création de cadres interprétatifs, théoriques et symboliques, ce que le débat en cours permet de développer de manière beaucoup plus complexe que ce que nous résumons ici.

V

Voyant la façon dont se développe le débat sur l'art engagé avec ses luttes internes en Espagne, il faut essayer d'élucider comment s'est développé le tandem art/engagement au sein de l'événement *Émergence 2000*. Il paraît évident qu'en dépit d'objectifs partagés avec ce que nous avons nommé plus haut *art de collaboration*, les actions proposées à l'îlot Fleurie étaient loin, sous plusieurs aspects, des « voies » indiquées précédemment. Pour commencer, parce que l'activité propre de l'îlot Fleurie n'apparaît pas comme une résistance ou une opposition à un projet spéculatif : l'événement ne prétendait pas empêcher la construction de l'autoroute Dufferin, mais réclamer un terrain pour l'usage public. Il ne s'agissait pas d'un geste de *défense* contre une agression institutionnelle, mais d'une authentique *offensive* citoyenne. À cet égard, l'art de *collaboration* qui a cours en Espagne serait *réactif*, en ce qu'il « dépend » de l'existence et du maintien de conflits et en ce qu'il recherche dans les luttes urbaines tant son espace de création qu'un « public » qui participe activement à l'œuvre/protestation. Son milieu se trouve circonscrit à la protestation, et le rôle de l'artiste est celui d'animateur ou de professionnel de l'activisme. Le travail de l'îlot Fleurie, en revanche, est proactif, il devance l'apparition des conflits et obtient ainsi de concrétiser un discours et de dessiner son propre cadre théorique et symbolique, d'avancer sa position au-delà du moment de crise.

En second lieu, au sein d'*Émergence 2000* ne se retrouvait pas la dichotomie entre art pur et art engagé. Les sculptures et les installations réalisées par les artistes « professionnels » et « amateurs » étaient faites, en majeure partie, en pensant au contexte concret, à l'espace qu'elles allaient occuper, et n'avaient aucun complexe à être qualifiées d'artistiques. On pourrait dire que l'activisme artistique, loin d'être un militantisme d'opposition, prétendait à la conversion du *non-lieu* en un lieu en l'investissant par l'art, sans qu'il n'existe nulle relativisation de la fonction de cette dernière. Les œuvres contribueraient ainsi à la réhabilitation de l'échelle et à la création de sens dans un espace désert. C'est pourquoi nous pourrions parler d'une véritable *poétique de l'espace*, de l'appropriation d'un non-lieu au moyen de ressources artistiques et/ou symboliques, ce qui habituellement ne se produit pas dans les limites des protestations qui, généralement, posent des questions sans s'approprier effectivement ou sans résoudre la perte affective des espaces.

Une autre question amenée par la réalisation d'une analyse comparative est le caractère festivo-populaire de ce qui est appelé art de collaboration, qui cherche toujours son public activiste. Précisément, la meilleure question au sein de notre groupe de voyageurs était de savoir si le public assistant à

Émergence 2000 formait une partie d'une population « acquise à l'art », ou s'il s'agissait plutôt d'un groupe endogame d'artistes qui produisaient l'événement pour leur propre satisfaction. Bien qu'il soit certain que la question ainsi posée est plutôt simple et peu nuancée, il est certain aussi qu'il est stimulant de voir de vénérables vieilles dames participer à des manifestations créatrices de protestation. L'utopie d'un art populaire et « socialement utile », réductrice à l'extrême, insiste sur le fait que, en plusieurs occasions, des groupes de citoyens repoussent les sculptures ou les monuments que les institutions urbanistiques ou culturelles « parachutent » dans leur voisinage. Quel est le niveau d'implication populaire – contemplative ou questionnante – devant un art souvent trop hermétique et étrange ? La question est complexe et se réfère, pour revenir à la définition de l'art relationnel, au degré d'interaction de chaque pièce avec les gens en général et avec leur contexte, face à l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé.

Parce qu'on a essayé de réaliser un événement élaboré, prévoyant un espace pour le débat et la confrontation théorique, pour l'échange entre collectifs d'artistes et de citoyens et pour la jouissance esthétique multidisciplinaire (musique, cinéma, sculpture, graffiti, manœuvres...), *Émergence 2000* a couvert des aspects qui ne se retrouvent pas dans les actions de l'art de *collaboration* décrit précédemment : c'est-à-dire ceux des cadres théoriques et symboliques d'un mouvement social. L'événement artistico-théorique a été à même, de cette manière, d'engendrer son propre discours et de projeter son propre imaginaire idéologique et esthétique. En même temps, ses prétentions de rejoindre toutes les classes du public étaient intégrées, sans être limitées au milieu immédiat des activités.

Les deux modèles appartiennent à des conceptions politiques différentes, bien qu'en aucune manière irréconciliables : l'art de collaboration cherche à maintenir un niveau de contrôle qui exclurait le modèle d'*Émergence 2000*, plutôt basé sur la récupération décentralisée, la resingularisation ou l'autogestion. Puisque les deux fonctionnent comme propositions dialectiques, d'investigation, il serait absurde de prétendre à la disqualification de l'un ou de l'autre des modèles, et il conviendrait plutôt d'encourager un débat et un mutuel enrichissement.

Opter pour une esthétique relationnelle offre quelques questions en extra puisque, en plus des actions relationnelles concrètes, il est évident que, de la cohabitation dans un espace durant plusieurs jours, des repas collectifs, etc., il résulte toute une expérience communautaire dans laquelle les limites entre art, fête et activisme ne sont pas claires, et en laquelle les objectifs artistiques et sociaux confluent de manière différente de ce qui se produit dans la dichotomie art pur/art engagé. Comme disait Guy SIOUÏ DURAND dans le programme de l'événement, la somme de l'art et de la fête de quartier produit un certain type d'art social qui va au-delà des disciplines, de genres et de thématiques, au-delà de la traditionnelle expérience de l'art pour devenir une utopie humaniste et une *Gesamtkunstwerk* ou œuvre d'art total. Rien n'est plus loin des prétendues crises de l'art et de l'histoire.

Manifeste Minimédia

Dans la dernière année d'un siècle chargé de complexes et de peurs où, même pour un moment, mourut l'histoire et où ses artistes effrayés par le ridicule sont devenus indéfinis et hyperindividualisés, comme stratégie de marché, nous déclarons :

Minimédia condamne les ressources spectaculaires imposées par le marché.
Minimédia condamne la valorisation de l'art et de la vie en raison de ses ressources matérielles et de l'usage superficiel de la technologie.
Minimédia condamne la promotion consummatrice de l'art tant dans sa production que dans sa distribution.
Minimédia proclame la nécessité de l'engagement tant explicite qu'implicite.
Minimédia proclame l'urgence de s'adapter aux ressources disponibles tendant à la dépense-impact zéro et potentialisant les stratégies de réutilisation et de collecte.
Minimédia proclame l'art comme instrument plus interne au processus de reconnaissance-lutte dans la vie.

