Document généré le 5 août 2025 22:38

Inter
Art actuel

Pratiques artistiques et imaginaires sociaux

Jorge Fernández Torres

Numéro 111, printemps 2012

Pratiques artistiques et imaginaires sociaux : 11e Biennale de la Havane

URI : https://id.erudit.org/iderudit/66630ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Fernández Torres, J. (2012). Pratiques artistiques et imaginaires sociaux. *Inter*, (111), 4–6.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

1

PRATIQUES ARTISTIQUES ET IMAGINAIRES SOCIAUX

PAR JORGE FERNÁNDEZ TORRES

Les études sur les mutations actuelles de l'art entraînent une médiation qui n'est pas simple. Les habitudes de valider et de légitimer les œuvres à partir de discours qui les ont précédées commencent à s'étioler dans un interminable jeu de fugues et de préludes. Les concepts que nous utilisions jusque-là traversent les disciplines, demeurent, puis finissent par se perdre sous la faiblesse de leur étymologie.

Les débats autour des méthodes de travail et des idées de la 11e *Biennale de La Havane* ne sont étrangers ni aux polémiques autour du monde de la création ni aux crises propres aux thèses habituelles à ce genre d'événements planétaires. Les attentes créées par un projet comme celui-ci, qui a élargi le champ visuel de ce qui était établi et validé par les grands centres mandatés pour décréter ce qui a valeur symbolique, ne sont plus un secret pour personne.

La *Biennale de La Havane* est née avec l'intention de donner voix à des territoires géopolitiques autrement silencieux. La stratégie visait à rompre avec le bazar de pavillons et de pays, à penser à des thématiques qui rejoindraient les artistes de différentes régions afin de les faire dialoguer autour d'une même thèse. La planète entière profiterait ainsi d'importantes recherches mises sur la table. Puis, ce qui s'est avéré une idée originale a été récupéré par un grand nombre de biennales qui ont émergé par la suite.

C'est aussi à La Havane qu'on a d'abord parlé de la notion d'« art politique ». Bon nombre de critiques et de commissaires qui se sont penchés sur la manifestation cubaine saluent son engagement qui l'a placée, dès ses débuts, au cœur des lieux communs de la société.

Les éditions précédentes à celle-ci ont été marquées d'intenses débats. Nous savions qu'il était inutile d'essayer de penser à quelque chose de nouveau. Nous avions le sentiment qu'il fallait s'accrocher à un parcours didactique et muséographique, qui n'altérerait en rien l'effort du public spécialisé. C'est ce qui nous a motivés à ne pas nous arrêter à une thématique en particulier : un discours précis s'élabore à partir d'une diversité de thèmes qui s'entrecroisent. En assumant les difficultés d'une « mise en scène », nous étions néanmoins conscients que le défi résidait dans le comment. Nous avons tenté d'avancer, sans sous-estimer la théorie de l'art ; nous voulions cependant bousculer les grilles d'analyse. Après plusieurs sessions de réflexion, nous nous sommes entendus sur « Pratiques artistiques et imaginaires sociaux » comme énoncé général pour cette biennale.

Des points de vue social, politique, esthétique et anthropologique, plusieurs ont tenté de bâtir de nouveaux récits : la crise des modèles et la perte de toute référence nous forcent à repenser nos aspirations, notre futur. Encourager l'action ne se fait pas en vain. L'imaginaire permet cependant d'anticiper toute théorie. C'est lui qui façonne l'espace commun, nos attentes et la communication transversale. Il s'agit d'un répertoire où apparaissent les différences et les ressemblances, où se forgent également les subjectivités collectives. Étudier l'imaginaire social permet de s'attarder en profondeur aux questions sociales et d'observer les intérêts d'une collectivité. Même associés à des élites, les imaginaires peuvent rejoindre de vastes groupes d'individus et générer des rencontres dans toute la société.

Même si les imaginaires sociaux ont précédé les idéologies et la formation d'États-nations, cette biennale ne se donne pas comme limite le décompte des traditions ou l'archéologie des identités. La recherche dépasse la question de l'essentialisme. Il n'y a aucune raison de renoncer au discours social. Le plus important, cependant, consiste à intégrer le reste du monde.

Plusieurs des œuvres retenues ne cherchent pas à établir de liens univoques, ni avec le lieu de création ni avec des modes d'expression au

contenu fixe. La circulation des imaginaires ne peut être déterminée par une doctrine. Voilà pourquoi leur monde est sans limites, sans définitions convenues.

Il serait impossible de jauger les imaginaires sociaux sans penser au postulat de ce que nous entendons par « sphère publique » et aux interconnexions entre de multiples réalités. Le XVIIIe siècle a ouvert les portes à une première grande transformation : le lieu de culte et de débat a cessé d'être sacralisé pour entrer dans l'ère du profane. L'espace public est devenu celui des confrontations politiques, artistiques et civiques grâce à la presse et à la littérature. La seule voie n'était plus celle de la condition présente ; l'opinion publique, elle, s'est formée par la rencontre d'opposés.

Avec les progrès technologiques de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle, une autre révolution, inouïe, se met en branle. Il se pourrait bien que l'équivalent du roman épistolaire du XVIIIe siècle soit aujourd'hui le genre narratif de type Facebook ou Twitter. Les débats politiques et de société les plus désincarnés se vivent par le biais de ces « médias », pendant que nos vies professionnelles et privées sont soumises à une promiscuité sans précédent. Les subtilités de contrôle, quant à elles, deviennent plus visibles. L'art commence à entrer dans une voie intangible et surgit aussi dans les blogues, les pages Web, et les œuvres rebondissent en passant par toutes ces communautés en ligne.

Nous sommes soumis au vote populaire. Nous entrons dans l'ère de la postautonomie ; l'art est un domaine élargi. Il ne s'agit plus seulement de rapprocher la création à la vie, mais de les arrimer l'une à l'autre par la revendication de la transgression esthétique. La dissémination dont parlait Derrida n'est plus sur un plan purement linguistique ou sur des interprétations croisées d'une éventuelle iconicité. Ce qui est en jeu, c'est le sens éthique et tout ce qu'il permet, tout ce qu'il juge licite ou illicite.

L'art est victime de tout système de classification qui souligne la temporalité de la création. Nous nous retrouvons avec une réalité contemporaine peu fonctionnelle, avec une modernité tardive ou posthistorique, sans parler de la déjà lointaine et épuisée postmodernité. Les théories laissent un goût péremptoire. Nous devrions nous retourner vers Hegel, lorsqu'il dit que « la chouette de Minerve ne prend son envol qu'à la tombée de la nuit », ce qui nous ramène à la façon que nous avions de naviguer parmi les systèmes de perception.

Le langage des destinataires demeure encore attaché, pourtant, à l'art du XIXe siècle. Depuis quelques années, les galeries et musées intéressés par l'art contemporain espèrent obtenir des retombées auprès de leur public, sans y parvenir vraiment. Seules exceptions : les artistes et les œuvres qui exploitent et stimulent l'appétit du marché. Les programmes éducatifs et didactiques ne sont pas suffisamment efficaces. Tout reste sur le plan des présentations de type *glamour*, sans que l'on en connaisse la suite. Cette situation nous pousse à méditer sur les manières de penser le public.

Robert Smithson et Richard Serra ont été les premiers à concevoir des œuvres qui reprenaient l'esprit et la sensibilité d'un lieu. De là l'expression *site specific* [en anglais dans le texte]. Avec son *Esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud nous a forcés à voir l'œuvre comme une formation plutôt que comme une forme. Son exposé sur la durée et l'importance de l'expérience vécue propose une sorte de *time specific* [en anglais dans le texte].

Je crois que nous devons justement rebâtir nos discours à partir de l'intensité du public. Nous voici rendus au *public specific* [en anglais dans le texte]. Nous ne savons plus si nous pouvons tous être des artistes, mais la radicalité de Joseph Beuys nous a fait comprendre que nous pouvions détruire autant le caractère séculier de la lignée d'un rôle social que les mythiques réseaux de diffusion et de validation du « bon art » et des « bons artistes ». Maintenant, l'indispensable est d'éviter la monumentalité qui découle de formulations passives ou de positions non critiques qui dictent le « beau ». Cela ne signifie pas que, pour rejoindre la profondeur de nos intelligences, comme on le prétend, il faille éclipser tout ce qui exploite les pièges visuels.

Aucun médium dans cette biennale n'obtient sa propre validation. Derrière chaque œuvre, il y a confrontation. En général, la fréquentation des circuits de diffusion des arts visuels se réduit à être celle des initiés et des connaisseurs, qui assistent, presque systématiquement, à chacune des présentations. Il est dès lors temps de penser à d'autres options et de tenir compte de ce passant non compris. Il faut expérimenter avec un public de non-initiés et l'intégrer à l'acte créatif, même si ces efforts arrivent au moment où les musées et galeries continuent leur mainmise dans un contexte de mondialisation de l'art. Leur mort annoncée s'est avérée un mirage de transgressions, restées au stade de la rédemption. Si les transformations radicales ne sont pas possibles, on doit alors altérer le système des fonctions et stratégies de communication. Il faudra ainsi faire appel à des méthodes qui répéteront les recours que l'art lui-même utilise pour que, dans une situation d'éloignement, la logique change et nous permette de réfracter et d'observer le côté apparent des choses.

1 Herman Nitsch, *130. Aktion Festa di Pentecoste*, Museo Nitsch, Naples, 2010. Photo : Fabio Donato.

2 Marcel Pinas, *Kibi Wi Koni*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2009. Photo : courtoisie de l'artiste.

3 LucFoster Diop, *Beggar*, vidéo, 1 min, 2007. Photo : courtoisie de l'artiste.

2

3

Le rapport avec le public doit en être un d'affect : il s'agit d'activer les sujets à caractère social. L'expérience esthétique et la configuration d'imaginaires qui en découle poussent à côtoyer la vie. L'uniformisation et l'homologation de l'architecture nous permettent d'appréhender un environnement et de générer d'autres réseaux, d'autres espaces plus conviviaux, moins factices. Cette voie prétend favoriser des trames qui entraînent un renouvellement urbain. L'hypertrophie des goûts fait du recyclage un objet d'analyse de l'art. Les changements technologiques stimulent la sensibilité, alors que des images séduisantes rapprochent de la création. Le design et la mode établissent de nouveaux standards, et le contenu visuel des différents contextes prend une valeur utilitaire.

Il ne s'agit pas, disions-nous, de reprendre une doctrine de commissariat déjà remise en question. Avec une muséographie donnée, aux étapes et aux sous-thèmes précis, il est difficile d'établir de grands lieux communs. Nous savions que l'art, avec ses références esthétiques, ne courait pas de risques. Sa progression passe par une multitude de négociations qui mélangent, enfin, privé, public, politique et religieux, et par une nouvelle approche de la morale, aux limites de l'éthique. C'est une affaire où se mêlent vieux préjugés et projets qui plaident, en toute légitimité, la préservation du bien commun.

Intervenir dans l'espace public cause des troubles, et ce, partout dans le monde. Cela reste la manière la plus évidente pour longer les frontières et circuler sur un itinéraire tracé à la craie, qui définit les contours de ce qui est permis, de ce qui est toléré.

Notre équipe de commissaires a assumé ce défi dans un cadre de confrontations théoriques et pratiques, parmi lesquelles le dialogue avec les établissements universitaires les plus hétérogènes. Nous avons voulu insérer dans le contexte local des œuvres et des réflexions élaborées en dehors de Cuba. Nous supposons qu'une bonne partie des créateurs invités voie l'île comme une zone pleine de contrastes, impossible à sonder en un court laps de temps. Il est indispensable, pour s'y approcher, d'interagir avec les gens, de fréquenter les rues – sans contourner ses anathèmes – et d'apprécier aussi les disproportions illimitées et tendancieuses de nos contradictions que véhiculent et grossissent les multinationales de l'information.

Travailler sur la scène cubaine implique déjà qu'on accepte une situation où le politique ne prend pas la pose, mais fonctionne comme l'inévitable toile de fond. Plusieurs des artistes de la *Biennale* ont d'ailleurs passé préalablement par La Havane pour défricher les voies qu'ils feraient prendre à leurs travaux et pour comprendre les filiations entre tous ces contextes si pluriels et pourtant voisins. Bien que non encore appréciées dans leur totalité, ces expériences favorisent sans doute la collaboration entre nos invités et les individus et institutions de Cuba, au cœur de leurs propositions.

D'un autre côté, nous ne pouvons éluder les controverses à l'échelle mondiale qui planent parfois sur les œuvres lorsque présentées dans des manifestations de haut niveau. Les questionnements les plus emphatiques retombent sur les superproductions. On exige de ces œuvres un ton *underground*, un peu à la manière du meilleur du cinéma indépendant. À La Havane, nous avons construit, depuis toujours, un événement des plus modestes, financièrement. Nous avons misé sur la solidarité des gens de différentes régions qui ont cru en la *Biennale*, qui ont parié sur nous et qui apprécient l'absence d'un budget évalué en millions. Pour eux, il s'agit du bon choix, qui donne libre cours au talent et à l'imagination, qui nous démarque des politiques imposées par les méga-événements du monde.

Une partie des artistes de cette année travaillent avec l'art vivant, bien qu'ils se servent aussi d'archives et de registres. Cela ne signifie pas que toutes les œuvres suivent cette trace. L'objectif était de lancer des propositions en provenance de diverses régions. Et celles qui posaient problème en s'insérant dans le contexte cubain, nous les avons maintenues pour qu'elles soient appréciées et parce qu'elles exprimaient des imaginaires d'autres coins de la planète.

Les lieux ont changé et la prémisse veut qu'il n'y ait pas un endroit *per se* pour montrer ce type d'actions. Le contexte se crée conjointement avec le public, et il y a d'infinies possibilités dans ces expériences : œuvres qui produisent et autoproduisent l'architecture, qui permettent une appropriation existentielle des circuits définissant notre habitat ; d'autres, de type « insertion sociale », qui stimulent la cohabitation et qui proposent une perception et des rapports différents entre l'utilitaire, la fonction et l'art ; celles, enfin, qui encouragent le contact physique avec un lieu et qui modifient des sites de grande valeur historique.

Il est aussi justifié de signaler les œuvres qui estompent peu à peu les frontières entre science et art, et qui misent sur l'interdisciplinarité. Leurs expériences découlent de savoirs hybrides et partagent les mêmes questionnements éthiques, philosophiques et esthétiques.

> Marina Abramović, *Nude with Skeleton*, performance, 16 minutes, Belgrade, 2002. © Marina Abramović. Courtoisie Sean Kelly Gallery, New York.

Même si les tentacules des diffuseurs d'art continuent à prendre de l'expansion, Cuba et sa biennale misent encore sur de jeunes artistes, ceux qui émergent avec leurs propres langages. Cependant, la 11e édition a aussi inclus des créateurs consacrés à l'échelle internationale, venus avec des propositions conçues pour le public de La Havane, un contexte inédit dans leur cas.

Chaque édition de la *Biennale* court de nouveaux risques. Nous avançons avec les incertitudes du scénariste qui doit accepter les surprises du tournage. Il ne nous reste qu'à les affronter et à assumer l'enthousiasme du public de cette ville mythique. ◀

Traduit de l'espagnol par Jérôme Delgado.

JORGE FERNÁNDEZ TORRES est commissaire et critique d'art. Directeur du Centro Wilfredo Lam et vice-président de la Xe *Bienal de La Habana* de 2009, il est le principal commissaire de l'édition 2012. En 2011, il a été le commissaire de la sélection cubaine à la *Biennale de Venise*. Il a aussi été le directeur de l'Institut Supérior de Arte, l'institution artistique la plus importante au pays, de 1999 à 2008. Ces dernières années, il a organisé diverses expositions et donné plusieurs conférences en Europe, surtout en Espagne.

L'iconographie accompagnant ce texte fait référence à divers artistes invités dans le cadre de la 11e *Biennale de La Havane* (11 mai au 11 juin 2012).