

**Nuevas herramientas de análisis**  
**La teoría de marcos**  
**Nouveaux instruments d'analyse**  
**La théorie des cadres**

Nelo Vilar

Numéro 102, printemps 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45469ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vilar, N. (2009). Nuevas herramientas de análisis: La teoría de marcos / Nouveaux instruments d'analyse : la théorie des cadres. *Inter*, (102), 60–63.

## Nuevas herramientas de análisis: la teoría de marcos

A lo largo del siglo XX la resistencia del arte se ha producido transgrediendo los límites formales e institucionales socialmente aceptados. Se trataba de un arte "formalista", no explícitamente político. De hecho, el arte explícito ocupa un lugar casi marginal en las vanguardias del siglo XX. En cambio, desde los últimos años del siglo pasado hemos asistido a la reaparición de un arte de "mensaje" o a un arte activista, que a menudo se confunde con la protesta estetizada que practican los Nuevos Movimientos Sociales desde los años 60. En los movimientos antiglobalización, el carácter carnavalesco, el uso de disfraces, máscaras, marionetas, recursos teatrales, etc., con frecuencia va por delante del propio arte activista. La creatividad es necesaria en la práctica de los MS, por su carácter mediático, por el hecho de ser estimulante para la acción y por su aspecto vinculante para el activista, con lo cual contribuye a la definición de identidades compartidas. En la práctica puede ser útil instrumentalizar el arte (o la gastronomía, o...), pero generalmente los artistas, en el seno de organizaciones de Movimientos Sociales, son, a mi parecer, poco más que decoradores o animadores.

Que el arte haya de volverse hacia el mensaje, con medios ya distintos a los del realismo social, implica que hay un descrédito de la *función social del arte*, que es la verdadera cuestión. Porque, según se ha dicho a menudo, podría ser que esa función social, política, del arte hubiera dejado de existir en los términos usuales a lo largo del siglo pasado.

Para entender esta "función social del arte" hay que recurrir, a mi parecer, a las nuevas herramientas que en los últimos años nos ha ofrecido la sociología. En concreto me refiero a los estudios sobre los nuevos movimientos sociales, que representan un campo apasionante, y a la teoría de marcos o análisis de marcos.

Desde hace treinta años, el pensamiento crítico ha vivido bajo los efectos del relativismo postmodernista. Después de una etapa intensa, a lo largo de los años 80, en que parecía que todos los pensadores se tenían que dedicar a mostrar cómo había acabado la historia, las ideologías, la experimentación artística, etc., los años 90 y el principio del nuevo siglo han asistido al

retorno al compromiso de algunos intelectuales. Pero incluso entre las filas de los intelectuales comprometidos, el divorcio entre filosofía y sociología ha sido radical. Esto ha producido que, a principio de los años 80, mientras los filósofos intentaban demostrar la imposibilidad de todo tipo de cambio social, a la vez desde la sociología se hablaba de Nuevos Movimientos Sociales que podían representar un reto al orden político<sup>1</sup>.

A mi parecer los estudios sobre los NMS han aportado herramientas extremadamente valiosas que son útiles también para la comprensión tanto de la cultura popular como de la función del arte y de la alta cultura. Especialmente si tenemos en cuenta que desde ahora se entienden los movimientos sociales como movimientos culturales.

Para que haya un MS ha de haber también un *marco cognitivo*, es decir, un discurso, una "narración", un relato compartido. Por una parte, un marco de injusticia que compartan todos los activistas. Por otro, un universo simbólico, cultural, que implica una identidad. Una identidad estética (la forma de vestir, tipos de cine, música...), alimentaria, basada en la salud... Como decía Félix Guattari, se trata de proyectos ético-estéticos.

En palabras de Edward Said: "El poder de narrar, o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar, es muy importante para la cultura y para el imperialismo, y constituye uno de los principales vínculos entre ambos. Más importante aún: los grandes relatos de emancipación e ilustración movilizaron a los pueblos en el mundo colonial para alzarse contra la sujeción del imperio y desprenderse de ella, (...) por el surgimiento de nuevas historias acerca de la igualdad y la comunidad entre los hombres"<sup>2</sup>.

Si existen movimientos sociales, y con ellos identidades y discursos emancipadores, quiere decir que hay una producción cultural, que por una parte produce al MS y que a la vez es producido por él. Las artes están en la base de la formación de estos relatos, de estos marcos cognitivos, por lo cual parece apropiado tener en cuenta su potencial transformador, la capacidad del arte para crear realidad.

Y la dificultad para el arte es adquirir una posición en un marco cognitivo "otro" al

hegemónico. Una dificultad que no es específica del arte puro: el arte comprometido también llegó hace mucho a galerías, museos o centros de arte. Porque, como decía Jean-François Chevrier, «la estructura institucional del arte moderno no es revolucionaria. Es liberal. En el mejor de los casos, liberal en ambos sentidos de la palabra y en el peor, en su sentido puramente económico». Chevrier considera que la cultura artística es necesaria para dar la apariencia de utopía a una sociedad constituida en «libre asociación de consumidores». «Esa es la razón por la que tantos artistas circulan hoy en día con tanta facilidad por los lugares del arte y de los media proponiendo posturas transgresoras, como diversiones necesarias al establecimiento de una norma indecible». Sólo cuando se exprese esta norma, dice Chevrier, quizás reaparecerá una nueva «intolerancia revolucionaria» que acepte restringir su acción y que proponga objetos enigmáticos, ajenos a las normas productivas<sup>3</sup>.

Como hemos podido comprobar en la última década, el arte político, activista o colaborativo puede ser parte de esa "transgresión necesaria" al liberalismo, que pretende dar apariencia de utopía a una sociedad constituida en «libre asociación de consumidores», como dice Chevrier. De ahí que necesitemos un plus no puramente discursivo.

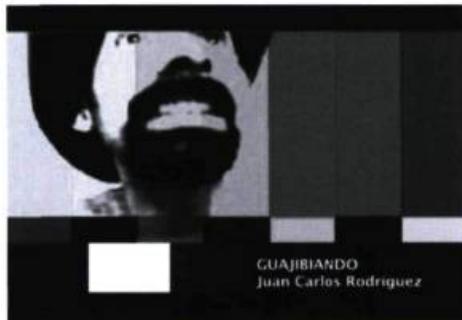
La manera en que el artista o el intelectual contribuyen a ese marco simbólico es distinta a aquella que aporta el activista, aunque ambos se contaminan y enriquecen mutuamente, algo que ya dejó dicho Mijail Batjin a propósito del carnaval y la cultura letrada en la edad media. Por ello parece importante insistir en que al reducir el potencial transformador del arte a un discurso político estamos empobreciendo el proceso por el cual los MS adquieren legitimidad y capacidad para transformar la realidad. Estamos abandonando a su suerte el campo de lo estético, el campo de lo simbólico, la creación de subjetividades, que como hemos visto constituyen la realidad y el cuerpo mismo del movimiento.

En la actualidad siguen existiendo abundantes ejemplos de trabajos de investigación formal que enriquecen el marco cultural de movimientos sociales. En el Estado español, por ejemplo, cabe hablar del flamenco-performance del grupo Bulos y Tanguerías, que nace y se desarrolla desde el ámbito de los movimientos vecinales de Sevilla, transgrediendo la pureza de las formas flamencas y enriqueciendo el marco cultural de estos movimientos mediante una "línea de fuga" formal.

Cuando hablamos de marcos cognitivos no nos referimos únicamente a la cultura popular (como la canción de autor, por ejemplo, en los años 60 y 70): la "alta cultura" contribuye, aunque sea indirectamente, sin pasar por el activista, a consolidar y legitimar estos marcos.



> Kader Attia / ARGELIA © BdlH



> Juan Carlos Rodríguez / REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA © BdlH

## Nouveaux instruments d'analyse : la théorie des cadres

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, la résistance de l'art s'est produite en transgressant les limites formelles et institutionnelles socialement acceptées. Il était question d'un art *formaliste*, non explicitement politique. De fait, l'art explicite occupe un espace presque marginal au sein des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, tandis qu'on assiste au contraire, dès les dernières années du siècle passé, à la réapparition d'un art du *message* ou à un art activiste qui, fréquemment, se confond avec la contestation esthétisante que pratiquent les nouveaux mouvements sociaux depuis les années soixante. Dans les mouvements antimondialisation, le caractère carnavalesque, l'usage fréquent de déguisements, de masques, de marionnettes, de ressources théâtrales, etc., vont au-delà de l'art activiste lui-même. La créativité est nécessaire dans la pratique des mouvements sociaux, en raison de son caractère médiatique, par le fait qu'elle est stimulante pour l'action et que sa capacité de médiation pour l'activiste contribue à la définition d'identités partagées. Dans la pratique, il peut être utile d'instrumentaliser l'art (ou la gastronomie, ou...) mais, généralement, les artistes, me semble-t-il, sont à peine plus que des décorateurs ou des animateurs au sein d'organisations de mouvements sociaux.

Que l'art se soit retourné vers le message, avec des moyens déjà distincts de ceux du réalisme social, implique qu'il y ait un discrédit de la *fonction sociale de l'art*, qui est la véritable question. Parce que, selon ce qui a souvent été dit, il se pourrait que cette fonction sociale, politique, de l'art ait cessé d'exister en ces termes habituels tout au long du siècle dernier.

Pour comprendre cette *fonction sociale de l'art*, il est nécessaire de recourir, à mon avis, aux nouveaux outils que nous a offerts la sociologie au cours de ces dernières années, lesquels représentent un domaine passionnant, ainsi qu'à la théorie ou à l'analyse des cadres.

Depuis 30 ans, la pensée critique a vécu sous les effets du relativisme postmoderniste. Après une étape intense, durant les années quatre-vingt, où il semblait que tous les penseurs se devaient de montrer comment s'étaient achevées l'histoire, les idéologies, l'expérimentation artistique, etc., on assiste dans les années quatre-vingt-dix et au début du nouveau siècle à un retour au compromis de la part de plusieurs intellectuels. Mais même parmi les rangs des intellectuels *compromis*, le divorce entre philosophie et sociologie a été radical. Cela a permis, au début des années quatre-vingt, tandis que les philosophes tentaient de démontrer l'impossibilité de tout type de changement social, qu'en même temps, depuis la sociologie, on puisse parler de nouveaux mouvements sociaux qui pouvaient représenter un défi à l'ordre politique<sup>1</sup>.

À mon sens, les études sur les nouveaux mouvements sociaux ont apporté des outils d'analyse extrêmement valables, qui sont utiles aussi bien pour la compréhension de la culture populaire que pour ce qui touche aux fonctions de l'art et de la culture élitiste. Tout particulièrement si l'on prend en compte, dès maintenant, la compréhension des mouvements sociaux comme étant des mouvements culturels.

Pour qu'il y ait un mouvement social, il faut qu'il y ait aussi un *cadre cognitif*, c'est-à-dire un discours, une « narration », un récit partagé : d'une part, un cadre d'injustice, que partagent tous les activistes ; d'autre part, un univers symbolique, culturel, qui implique une identité, une identité esthétique (la façon de s'habiller, les genres cinématographiques, la musique...), alimentaire, basée sur la santé... Comme le disait Félix Guattari, il s'agit de projets *éthico-esthétiques*.

Edward Said a écrit : « Le pouvoir de raconter, ou d'empêcher que d'autres récits se forment et émergent à leur place, est très important pour la culture et pour l'impérialisme, et il constitue l'un des principaux liens entre les deux. Mais plus important encore : les grands récits d'émancipation et d'illustration ont mobilisé les peuples du monde colonial afin qu'ils s'élèvent contre la domination de l'empire et pour s'en déprendre, [...] et pour le surgissement de nouvelles histoires proches de l'égalité et de la communauté d'entre les hommes<sup>2</sup>. »

S'il existe des mouvements sociaux et, avec eux, des identités et des discours émancipateurs, cela signifie qu'il existe une production culturelle qui, pour une part, produit le mouvement social et, en même temps, est produite par lui. Les arts sont à la base de la formation de ces récits, de ces cadres cognitifs, pour lesquels il semble pertinent de prendre en compte leur potentiel transformateur, la capacité de l'art à créer de la réalité.

Car la difficulté pour l'art est d'acquérir une position dans un cadre cognitif « autre » que dans celui de l'hégémonie. Une difficulté qui n'est pas spécifique à l'art pur : l'art engagé est lui aussi arrivé, il y a longtemps, au sein des galeries, des musées ou des centres d'art parce que, comme le disait Jean-François Chevrier, « la structure institutionnelle de l'art moderne n'est pas révolutionnaire. Elle est libérale. Dans le meilleur des cas, libérale dans les deux sens du terme, et dans le pire des cas, dans un sens purement économique ». Chevrier considère que la culture artistique est nécessaire pour donner une apparence d'utopie à une société constituée en « libre association de consommateurs. [...] C'est la raison pour laquelle tant d'artistes circulent de nos jours avec autant de facilité dans les espaces de l'art et des médias, proposant des postures qui transgressent, comme autant de

diversions nécessaires à l'imposition d'une norme indicible ». C'est seulement quand s'exprimera cette norme, dit Chevrier, que réapparaîtra peut-être une nouvelle « intolérance révolutionnaire » qui acceptera de restreindre son action et qui proposera des « objets énigmatiques éloignés des normes productives »<sup>3</sup>.

Comme on a pu le constater au cours de la dernière décennie, l'art politique, activiste ou de collaboration peut faire partie de cette « transgression nécessaire » au libéralisme, qui prétend donner une apparence d'utopie à une société constituée en « libre association de consommateurs », comme le dit Chevrier. C'est à partir de là que nous avons besoin d'un plus qui ne soit pas purement discursif.

La manière avec laquelle l'artiste ou l'intellectuel contribue à ce cadre symbolique est différente de celle qu'amène l'activiste, bien que les deux se contaminent et s'enrichissent mutuellement, phénomène qu'avait déjà affirmé Mijail Batjine à propos du carnaval et de la culture lettrée au Moyen-Âge. Pour lui, il paraît important d'insister sur le fait qu'en réduisant le potentiel transformateur de l'art à un discours politique, nous appauvrissons le processus par lequel les mouvements sociaux acquièrent la légitimité et la capacité de transformer la réalité. Nous abandonnons à leur sort le champ de l'esthétique, le champ du symbolique, la création de subjectivités qui, comme nous l'avons vu, constituent la réalité et le corps même du mouvement.

Dans l'actualité, d'abondants exemples de travaux de recherche formelle continuent d'exister, enrichissant le cadre culturel des mouvements sociaux. Dans l'État espagnol, par exemple, il faut mentionner le flamenco-performance du groupe Bulos y Tanguerías qui naît et se développe dans le sillage des mouvements voisins de Séville, transgressant la pureté des formes flamencas et enrichissant le cadre culturel de ces mouvements à travers une « ligne de fuite » formelle.

Quand on parle de cadres cognitifs, on ne fait pas uniquement référence à la culture populaire (comme la chanson d'auteur dans les années soixante et soixante-dix) : la culture « élitiste » contribue aussi, bien qu'indirectement,



> Graciela Taquini / ARGENTINA © BdLH

Esto no quiere decir que haya que relativizar el activismo, ni siquiera un posible arte activista, sino que es necesario un análisis más complejo de la realidad. A mi parecer, sería importante la confección de mapas que nos permitieran ver de qué manera los activistas, los militantes o simplemente los simpatizantes de un movimiento, aprehenden la realidad –también la realidad cultural– y son capaces, no de resignarse, en tanto que ámbito dominado (como se desprende del trabajo de Michael De Certeau y su “invención de lo cotidiano”, o del de Néstor García Canclini y su valoración del consumo como medio de aprehensión de lo real), sino de producir discurso crítico, identidades, devenir contrapoder, ofrecer medios de contrainformación, etc., es decir, construir movimiento social (algo que no explican ni De Certeau ni Canclini).

El análisis de marcos nos permitirá, a mi parecer, comprender los procesos y relativizar discursos que no van más allá de su desarrollo institucional. Creo que es un trabajo por hacer, tanto por parte de los teóricos del arte como de los de la cultura y la cultura popular, como por parte de la sociología, que es, sin embargo, la que más se ha acercado a este campo. El análisis de marcos permitirá también a los artistas entender de qué manera se puede activar su potencial transformador, en el seno de qué: de la institución liberal o de los movimientos críticos.

En cuanto a los miembros de un movimiento social, es importante comprender que los NMS son movimientos culturales, movimientos autorreflexivos, y por tanto su comprensión, la comprensión del fenómeno, puede ayudar a crecer, a articular propuestas alternativas, a situarse dentro de un proceso.

La oportunidad de estudiar en profundidad los ámbitos alternativos se vislumbró en el proyecto *Desacuerdos*, un ambicioso proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) que sin embargo resultó frustrante en muchos aspectos. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, proponía un repaso a las últimas décadas de producción crítica en el arte. A tal efecto, una serie de “investigadores”, especialistas en distintos campos (arte y feminismo, performance, arte postal, arte político...) elaboraban exhaustivos informes de su ámbito. Finalmente, el poco acierto en la elección de éstos, o la nula difusión de su trabajo, impidió un debate necesario. Pero también fue frustrante por el hecho de no haber sabido alimentar estos ámbitos independientes. La postura del MACBA quedó bien expuesta en su boletín de verano de 2007, cuando en su editorial reclamaba para sí el protagonismo de la Crítica institucional, atacaba los ámbitos independientes y parecía negar la capacidad de éstos para producir propuestas, obras o análisis, como queriendo acaparar toda producción de Teoría crítica. Las contradicciones del MACBA son las mismas que hemos visto en otros proyectos institucionales: reducir la complejidad social a un sistema obviando toda autocrítica: cuestiones que lo deslegitiman,

como quiénes son sus patrocinadores y qué marco cognitivo se alimenta (o al menos en qué tanto por ciento). O lo que es lo mismo: la institucionalización o la integración de las resistencias.

### Institucionalización

La institucionalización es un tema fundamental. La diferenciación funcional, el establecimiento de un “sistema” artístico funciona como *reductor institucionalizado de complejidad*... En *Creadores de democracia radical*<sup>4</sup>, sus autores (Pedro Ibarra, etc.) se ocupan de los diferentes grados de autonomía que practican los movimientos sociales. Creo que su análisis se puede transportar a los movimientos artísticos:

Por una parte los movimientos o redes que crean *espacios de autonomía radical*, que tienden a la constitución de espacios al margen de la organización social generalizada, espacios propios de producción, distribución, de análisis, de ideología... incluso formas de *vida* alternativas. Transmiten sus modelos y sus discursos desde fuera de las vías de participación formalizada; así es en parte de los ámbitos del arte de acción (redes, programaciones, espacios alternativos...).

Por otro lado nos encontramos con las redes críticas que penetran en las instituciones establecidas o en construcción y optan por ser un actor operativo dentro de ellas. Fue el caso de la Red Arte, que integraba distintos grupos de artistas, o de las asociaciones de artistas plásticos con una vocación más “sindicalista”; pero también cabe en este modelo parte del arte político o de acción que reclama su reconocimiento institucional. El resultado buscado por este tipo de estrategias es institucionalizar los espacios creados por la red crítica, penetrando y aceptando la interacción/negociación sobre las reglas del juego –que en el seno del campo artístico son las reglas de la legitimidad artística. Evidentemente, este tipo de red crítica pretende entrar con una posición lo más fuerte posible y para eso no ahorra estrategias de carácter movimentista (pero no necesariamente antagonicas), pero la tendencia es la de normalizar su espacio participativo e institucionalizarlo.

No hay una separación radical entre los dos modelos, se trata de dos parámetros en tensión que ayudan a definir “momentos” de cada una de las redes. Los espacios de autonomía generan incertidumbre, y así espacios utópicos

y discursos emancipadores; generan tanto procesos de subjetivación como conciencia política y responsabilidad colectiva, y enriquecen tanto la definición de Arte como el concepto de democracia. En buena parte, la mayoría de los movimientos sociales emancipadores crean dinámicas de creación de espacios de autonomía o incluyen actitudes polarizadas al respecto.

Por otro lado, los espacios de institucionalización también tienen aspectos positivos que producen una mayor complejidad en el Sistema. Integran más personas y utilizan modelos más próximos a los marcos cognitivos dominantes, por lo que son más fáciles de entender –más populares. También generan nombres de personas o grupos con reconocimiento social y legitimidad, lo cual crea un efecto de identificación y una mayor empatía en personas y grupos. Por lo que respecta a su discurso, estas redes sirven de criba entre los discursos innovadores más radicales y los marcos cognitivos hegemónicos. Los espacios de institucionalización suelen llevar a rebajar planteamientos, pierden fuerza estratégica a la hora de crear incertidumbre y disrupción, sin embargo, pueden jugar un papel muy importante en los escenarios regulados de participación democrática, facultad que no tienen las redes autónomas.

En cualquier caso, las redes críticas, sean de tendencias autónomas o institucionales, comportan cierta conflictividad con los modelos institucionales y simbólicos hegemónicos; son un fenómeno imprescindible en el proceso de creación y renovación de posiciones en el campo artístico, permanentemente innovador y radicalmente crítico ©

### Notes

- 1 Russell J. Dalton y Manfred Kuechler (ed.): *Los nuevos movimientos sociales: Un reto al orden político* [1990], Alfons el Magnànim, València. Traducción de Joaquim Sempere i Carreras.
- 2 Edward W. SAID (1996): *Cultura e imperialismo* [1993], Anagrama, Barcelona, p. 13.
- 3 Juan V. Aliaga, José Miguel G. Cortés (2003): “Conversación con Jean François Chevrier”, en Juan V. Aliaga, José Miguel G. Cortés y María de Corral (eds.): *Micropolíticas*, EACC, Castelló.
- 4 Pedro Ibarra, Salvador Martí i Ricard Goma (coords.), *Creadores de democracia radical. Movimientos sociales y redes de políticas públicas*. Icaria, Barcelona 2002.



> José Paulo / BRASIL © BdlH



> Ishmael Randall Weeks / PERU © BdlH

sans passer par l'activiste, à consolider et à légitimer ces cadres. Cela ne veut pas dire qu'il faille relativiser l'activisme ni même un possible art activiste, mais plutôt qu'une analyse plus complète de la réalité est nécessaire. À mon sens, il serait important de confectionner des graphiques qui nous permettraient de voir de quelle manière les activistes, les militants ou simplement les sympathisants d'un mouvement appréhendent la réalité – de même que la réalité culturelle – et sont capables non pas de se résigner, en tant que mouvement dominé (comme il apparaît dans les travaux de Michel de Certeau et dans son « invention du quotidien » ou chez Nestor Garcia Canclini et sa valorisation de la consommation comme mode d'appréhension du réel), mais de produire un discours critique, des identités, de devenir un contre-pouvoir, d'offrir des moyens de contre-information... c'est-à-dire de construire un mouvement social (chose que n'expliquent ni de Certeau ni Canclini).

L'analyse des cadres nous permettra, à mon sens, de comprendre les processus et de relativiser des discours qui ne vont pas au-delà de leur développement institutionnel. Je crois que c'est un travail à faire, tant de la part des théoriciens de l'art que de celles de la culture, de la culture populaire et de la sociologie, cette dernière étant, sans aucun doute, le domaine qui se rapproche le plus de l'analyse des cadres. Celle-ci permettra aussi aux artistes de comprendre de quelle manière peut s'activer leur potentiel transformateur au sein de l'institution libérale ou des mouvements critiques.

Quant aux membres d'un mouvement social, il est important de comprendre que les nouveaux mouvements sociaux sont des mouvements culturels, des mouvements autoréflexifs. Et pourtant, leur compréhension, la compréhension du phénomène, peut aider à grandir, à articuler des propositions autres, à se situer à l'intérieur d'un processus.

La possibilité qui est donnée d'étudier en profondeur les mouvances *alternatives* se reflète dans le projet *Désaccords*, un ambitieux projet du Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA) qui, malgré tout, s'est avéré frustrant en de nombreux aspects. *Désaccords : sur l'art, les politiques et la sphère publique dans l'État espagnol* proposait un passage en revue des dernières décennies de production critique dans l'art. À cet effet, une série de « chercheurs », spécialistes dans différents domaines (art et féminisme, performance, art postal, art politique...), élaboraient d'exhaustifs communiqués issus de leur sphère respective. Finalement, l'indétermination dans le choix de ceux-ci ou la diffusion nulle de leur travail empêcha un débat nécessaire. Mais l'exposition fut aussi frustrante en ce qu'elle ne sût pas alimenter ces mouvances indépendantes. La position du MACBA fut bien représentée dans son bulletin de l'été 2007 lorsque, dans son éditorial, celui-ci, se réclamant lui-même le protagoniste principal de la critique institutionnelle, attaquait les mouvances indépendantes et paraissait nier la capacité de celles-ci à produire des propositions, des œuvres

ou des analyses, comme s'il voulait accaparer toute la production de la théorie critique. Les contradictions du MACBA sont les mêmes que celles que nous avons vues dans d'autres projets institutionnels : réduire la complexité sociale à un système oubliant toute autocritique par des questions qui le délégitiment, comme « qui sont vos subventionneurs ? » et « quel cadre cognitif s'en nourrit (ou au moins dans quel pourcentage) ? », ce qui revient au même : par l'institutionnalisation ou l'intégration des résistances.

### Institutionnalisation

L'institutionnalisation est un thème fondamental. La différenciation fonctionnelle, l'établissement d'un « système » artistique fonctionnent comme *réducteurs institutionnalisés de la complexité*... Dans *Créateurs de démocratie radicale*<sup>1</sup>, les auteurs (Pedro Ibarra et al.) s'intéressent aux différents degrés d'autonomie que pratiquent les mouvements sociaux. Je crois que leur analyse peut être transposée aux mouvements artistiques. D'une part, on voit des mouvements ou des réseaux qui créent des *espaces d'autonomie radicale*, qui tendent à la constitution d'espaces en marge de l'organisation sociale généralisée, d'espaces propres de production, de distribution, d'analyse, d'idéologie, y compris de formes de *vie* différentes. Ils transmettent leurs modèles et leurs discours en dehors des voies de participation formalisées. C'est ainsi en partie dans certains milieux de l'art action (réseaux, programmations, espaces *alternatifs*...). D'autre part, on rencontre des réseaux critiques qui pénètrent dans les institutions établies ou en construction et qui choisissent d'être des acteurs opérant de l'intérieur de celles-ci. Ce fut le cas de la Red Arte (le Réseau Art) qui intégrait différents groupes d'artistes ou des associations d'artistes plastiques ayant une vocation plus « syndicaliste ». Mais l'on retrouve aussi dans ce modèle une partie de l'art politique ou d'action qui réclame sa reconnaissance institutionnelle. Le résultat recherché par ce type de stratégies est d'institutionnaliser les espaces créés par le réseau critique, pénétrant et acceptant l'intégration-négociation sur les règles du jeu – ce qui, au sein du champ artistique, constitue les règles de la légitimité artistique. Évidemment, ce type de réseau critique prétend pénétrer de façon la plus forte possible et, pour cela, il ne ménage pas ses efforts pour développer des stratégies s'apparentant à celles d'un mouvement (non nécessairement antagonistes), mais la tendance est celle de normaliser son espace participatif et de l'institutionnaliser.

Il n'y a pas de séparation radicale entre les deux modèles, il s'agit de deux paramètres en tension qui aident à définir des « moments » dans chacun des réseaux. Les espaces d'autonomie génèrent l'incertitude et, ainsi, des espaces utopiques et des discours émancipateurs ; ils génèrent autant de processus de subjectivation que de conscience politique et de responsabilité collective, et ils enrichissent autant la définition

de l'art que le concept de démocratie. La plupart du temps, la majorité des mouvements sociaux émancipateurs créent des dynamiques de création d'espaces d'autonomie ou incluent les attitudes focalisées déjà mentionnées.

Par ailleurs, les espaces de l'institutionnalisation comprennent aussi des aspects positifs qui produisent une plus grande complexité dans le système. Ils intègrent plus de personnes et utilisent des modèles plus proches que ceux des cadres cognitifs dominants parce qu'ils sont plus faciles à comprendre, plus populaires. Ils génèrent aussi des noms de personnes ou de groupes ayant une reconnaissance sociale et une certaine légitimité, ce qui crée un effet d'identification et une plus grande empathie parmi les personnes ou les groupes. Pour qui se rapporte à un tel discours, ces réseaux servent de référence entre les discours innovateurs plus radicaux et les cadres cognitifs hégémoniques. Les espaces de l'institutionnalisation réussissent souvent à diminuer les questionnements, ils perdent en force stratégique au moment de créer incertitude et interruptions, pourtant, ils peuvent jouer un rôle très important dans les scénarios régulés de participation démocratique, une faculté que n'ont pas les réseaux autonomes.

Dans tous les cas, les réseaux critiques, qu'ils soient de tendances autonomes ou institutionnelles, comportent une certaine conflictualité envers les modèles institutionnels et symboliques hégémoniques ; ils sont un phénomène indispensable dans les processus de création et de rénovation des prises de position dans le champ artistique, perpétuellement innovateur et radicalement critique ☺

Traduction : Antoinette de Robien.  
(Tous droits réservés)

### Notes

- 1 Cf. Russell J. Dalton et Manfred Kuechler (dir.), *Les nouveaux mouvements sociaux : un RETO à l'ordre politique*, trad. Joaquim Sempere i Carreras, Valence, Alfons el Magnànim, 1990.
- 2 Edward W. Said, *Culture et impérialisme*, Barcelone, Anagrama, 1996, p. 13.
- 3 Juan V. Aliaga et José Miguel G. Cortés, « Conversation avec Jean-François Chevrier », dans Juan V. Aliaga, José Miguel G. Cortés et Maria de Corral (dir.), *Micropolitiques*, Castelló, EACC, 2003.
- 4 Pedro Ibarra, Salvador Martí et Ricard Goma (dir.), *Créateurs de démocratie radicale : mouvements sociaux et réseaux de politiques publiques*, Barcelone, Icaria, 2002.



> Carolina Caycedo / PUERTO RICO © BdlH