

What is happening, Mom ? Art établi, art émergent et l'incompatibilité fondamentale

Victor Muñoz

Number 111, Spring 2012

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66633ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Muñoz, V. (2012). What is happening, Mom ? Art établi, art émergent et l'incompatibilité fondamentale. *Inter*, (111), 15–16.



What is happening, Mom ?

ART ÉTABLI, ART ÉMERGENT ET L'INCOMPATIBILITÉ FONDAMENTALE

PAR VICTOR MUÑOZ

Je débute par signaler un point connu de tous, mais qu'il me semble justifié de rappeler. Je renvoie ici à certaines idées apparues dans les pratiques, pas uniquement celles artistiques, au sujet de la prise de conscience de soi-même et de son rôle critique. Si on tentait de les résumer par une métaphore, on dirait que les moments difficiles connus par les différentes pratiques se sont déroulés à l'intérieur du territoire formé par les circonstances de la modernité au XX^e siècle et son apocalyptique histoire. L'étendue de ce territoire, sa facture accidentée, ses fissures, ses vallons, ses gouffres, ne sont pas la scénographie de tels moments. Ce sont plutôt des éléments indispensables à la signification et au sens des pratiques, que celles-ci soient narratives ou non, à la définition de leurs fonctions sociales, à la détermination de leur validité ainsi qu'à l'instauration des questionnements qui ont façonné la conscience critique des pratiques artistiques.

Les avatars de cette sanglante histoire soumise à l'hégémonie du capital ont révélé la fragilité des langages, ceux des pratiques artistiques en particulier. Autrement dit, la conscience critique n'a pas seulement concerné des moments, mais aussi les arts eux-mêmes et les discours qu'ils produisent. Par conséquent, inévitablement, la conscience critique est apparue dans les pratiques artistiques. Elle a été non pas un élément exogène, mais plutôt le résultat des limites et des préoccupations soulevées par celles-ci. Artistes et autres acteurs ont peu à peu modelé cette prise de conscience critique.

Sous les courants d'arts moderne et contemporain, nous nous sommes retrouvés avec une sorte de liquide fuyant, une rivière souterraine qui surgissait à l'occasion, parfois sous un

débit énorme, parfois sous forme d'un mince filet. Ce sont d'autres histoires de l'art, histoires de pratiques artistiques effacées, presque toujours de manière temporaire. Voilà comment le pouvoir classe et régleme les rapports entre art établi et art émergent.

La question pourrait, dès lors, se lire comme suit : pourquoi, au cours du XX^e siècle, ce courant critique chez les artistes émergents surgit-il avec régularité, mais aussi avec des aptitudes différentes ? Il y aurait de multiples raisons, beaucoup ont été avancées. J'en exposerai ici seulement quelques-unes, celles qui concernent les pratiques artistiques et leurs langages.

On peut essayer de trouver les raisons qui ont conduit les courants émergents à se différencier, à se distinguer des pratiques et langages en place. Dans tous les cas, le besoin de renouveau semble en être une. Il traduit une insatisfaction devant ce qui est déjà établi. De quel type d'insatisfaction s'agit-il ? Quelles en sont les causes ? D'où vient ce malaise ? D'abord, il a été question d'un grand besoin d'expressivité, révélé rapidement et violemment. Puis, il a fallu montrer un mouvement, une urgence de représenter la simultanéité. Plus tard, on a exigé de parodier les formes de la culture occidentale, pour lui adresser une critique acerbe de son incompetence fondamentale. Enfin, on est arrivé à l'empressement d'investir les sphères de l'inconscient, et ainsi de suite. C'est par ce hasard que sont apparus des pratiques artistiques, des auteurs, des œuvres, des courants et des aptitudes, avec comme point commun la question du langage.

Toutefois, cette question du langage ne semble pas concerner uniquement les différentes facettes alternatives

> Victor Muñoz, performance, *Lascas : un arte mexicano actual*, Québec, 2002.
Photo : Ivan Binet.

à la disposition des pratiques artistiques. On peut le constater, par exemple, à la vue du contraste dans les altérations formelles apportées par les avant-gardes historiques. Il y a cependant quelque chose de plus profond, qu'il est possible d'observer dans la fébrilité des langages, dans cette sorte de fragmentation, dans l'impossibilité d'aboutir à une œuvre finie et construite selon une unité de sens. C'est ce qui nous donne cette impression, cette reconnaissance, cette certitude qu'il y a un manque, qu'une chose et l'autre auraient été possibles, qu'une autre forme aurait été préférable, avec un autre rythme, sur un autre ton, avec d'autres mots, sous un autre genre artistique. Cette fébrilité a des liens avec un questionnement plus profond, avec une incompatibilité fondamentale entre les pratiques artistiques, entre les langages et le besoin de communiquer le social et l'essentiel.

Cette problématique est inhérente à l'ensemble des facteurs qui a transformé avec le temps les paradigmes artistiques en se basant sur les entorses de leurs intentions initiales. On peut dire de manière générale que tout un chemin a été parcouru avec la question des langages, passée, au cœur des pratiques artistiques modernes et contemporaines, de l'objet au processus, puis à l'action.

Comme nous le soulignons plus haut, la fébrilité des langages, c'est-à-dire celle de l'incompatibilité fondamentale, a fait acte de présence tout au cours de l'évolution des pratiques artistiques. De manière générale, les artistes contestataires qui ont déconstruit les paradigmes d'un courant, ou en ont offert une lecture analytique, les ont d'abord appliqués dans la pratique, avant la théorie. Cependant, leur critique ne s'adressait qu'à la période historique dans laquelle ils étaient tombés, qu'aux principes des pratiques déjà présentes au moment de leurs propres productions. Fréquemment, ils ont livré des analyses du processus de production, du produit artistique en tant qu'objet et de l'artiste comme producteur critique de la subjectivité individualiste. Ils se sont aussi penchés sur la circulation des œuvres et des territoires concernés, l'influence excessive du marché, les formes d'appropriation, la nature et le sens de la fonction sociale de l'art, et la pertinence de la médiation comme outil de communication dans un contexte d'urgence face à la société et à la vie.

Nous constatons que, malgré ces efforts, nombre d'artistes de ce courant souterrain, si nous pouvons nous permettre cette image, ont frappé un mur. Ils se sont retrouvés avec cette fébrilité, cette incertitude créée par l'incompatibilité, et ont découvert ce que Derrida désignait par « principe de ruine », sous-jacent à toute œuvre, y compris celle qui nous ensorcelle de son chant de sirène. L'art établi à l'intérieur des paradigmes d'un système prétend ne pas être doté de ce principe de ruine et se présente faussement comme une unité de sens. Pensons seulement aux objets qui remplissent les musées et leurs réserves, ceux-là mêmes qui ont été exécutés selon les obsessions de la virtuosité technique. Nous savons bien que n'importe quel état de décomposition a des effets plus dévastateurs pour les pratiques dont les discours prétendent mettre fin, avec force didactique, au cycle coder/décoder.

Au moment de se trouver devant ce principe de ruine, les artistes se sont efforcés de dépasser le stade d'incompatibilité qui oppose les pratiques artistiques et leurs langages à l'exigence de communiquer dans la société et la vie. En quelque sorte, ils ont constaté que cette déconstruction est une caractéristique de leur condition et de leur nature à la base des intempéries modernes et contemporaines.

Il faut constater que la critique de soi-même, dans ses différentes versions historiques, s'est installée à l'intérieur des quelques pratiques établies au moment de la difficile découverte du principe de ruine et de l'incompatibilité fondamentale. Il est à noter qu'au-delà des différentes étapes historiques (les limites de la question de la forme, les précisions autour des espaces génériques et, plus récemment, la lutte des stratégies, étape qui inclut les précédentes), l'incompatibilité fondamentale continue à régner en tant que bouleversement inhérent aux pratiques artistiques et à leurs langages.

En fait, elle est historique puisqu'elle assume les inévitables caractéristiques du genre spécifique. Futurisme, dadaïsme, stridentisme, situationnisme, Fluxus, art action, groupisme, activisme, art socio-

logique ou contextuel, il y a eu tant de mouvements émergents qui ont découlé de pratiques artistiques spécifiques ! Leur convergence palliée, dans une certaine mesure, cette incertitude causée par l'incompatibilité fondamentale et met les pratiques en position d'affrontement critique à l'égard des conditions de vie imposées par la culture capitaliste. Voici ce qui les a marginalisées : l'occlusion des canaux de socialisation a endigué ces pratiques souterraines et rebelles pour le bien des structures de pouvoir.

Nous savons aujourd'hui que ce fut une erreur de croire en l'aspiration idéale d'un système et en la recherche de l'unité de sens, et de ne pas reconnaître les principes communicatifs dont était doté ce qui est fragmenté, partiel, tronqué, imparfait, insuffisant, caractéristiques inévitables au genre spécifique. L'incompatibilité et le principe de ruine sont innés à toute œuvre qui tente d'inclure les bouleversements du vide, zone incertaine et illimitée qui s'oppose à cette prétention d'unité de sens. Si cette zone est effectivement innée aux pratiques artistiques et à leurs langages, ce sont ces mêmes pratiques qui ont montré comment créer de manière critique à partir de là, à partir de ces nécessaires bouleversements.

À force de réaliser des œuvres sur les bases de cette incompatibilité fondamentale, les artistes critiques des pratiques artistiques et de leurs langages ont continué à prendre des risques, sans céder pour autant à la tentation des grandes réussites associées à l'unité de sens. Ils ont essayé, et sont parvenus, puisant dans les incertitudes liées à l'incompatibilité fondamentale et au principe de ruine, de l'inachevé ou du fragmenté, à obtenir des unités de sens, à faire des étincelles depuis le monde complexe dans lequel nous vivons.

C'est dans ce cadre qu'au milieu du XX^e siècle sont apparus les efforts pour trouver de nouveaux territoires d'expression et de communication entre les espaces génériques (intermédiaires) des pratiques artistiques. Ces efforts ont permis d'y découvrir des aspects définitifs : comprendre que le parti pris pour le générique en art, même dans l'éventualité d'œuvres hybrides, et que le choix pour des pratiques spécifiques et leurs éléments matériels, et non pas l'ensemble des codes référant à leurs langages respectifs, constituent également le cœur, essentiel, de la construction de sens.

Dans ces conditions qui ont favorisé l'apparition et le fonctionnement des pratiques artistiques, les principes de communication sociale, dans leur dynamique de résistance et d'affranchissement, n'ont pas été ignorés, surtout dans les zones en périphérie du capitalisme contemporain. Cela a permis l'éclosion tant de l'art action et de l'activisme artistique que d'autres pratiques spécifiques. Voilà la troisième étape qui centre la lutte dans le domaine des stratégies.

C'est dans ce contexte que l'art action et les récentes tendances de l'activisme artistique se sont immiscés dans les espaces publics et sont entrés en contact avec divers objectifs sociaux, culturels et politiques. Malgré le principe de ruine et l'incompatibilité fondamentale, leur irruption a apporté une dimension esthétique de grande importance, et une dimension éthique par le fait même : la barbarie, telle que vue par les pratiques artistiques. Le contact de ces artistes avec de vastes mouvements sociaux contribuera, sans doute, à élargir la pensée critique et à mieux résister aux catastrophes. Si la réaction des organes du pouvoir est prévisible, notre tâche face à ces mécanismes destinés à faire disparaître des pratiques spécifiques l'est tout autant. ◀

Traduit de l'espagnol par Jérôme Delgado.

Né à México en 1948, VÍCTOR MUÑOZ a étudié la peinture. Il a participé à d'innombrables expositions collectives et individuelles à México et à l'étranger. Directeur fondateur de la Galerie du Sud de l'Université autonome métropolitaine (UAM), campus Xochimilco, écrivain, organisateur culturel et professeur universitaire, il a maintenu une constante activité de critique et de réflexion sur l'art contemporain du Mexique. En 1973, avec José Antonio Hernández Amezcua et Carlos Finck, il initie le concept de travail artistique collectif. Rejoint par Felipe Ehrenberg en 1976, ils décident ensemble de prendre le nom de Grupo Proceso Pentágono. Il a participé à des expositions collectives, à des festivals et à des biennales avec des œuvres (actions, installations et objets) marquées par la pensée absurde et les thèses sur l'évanouissement des certitudes.