L'art comme instrument de consolidation sociale

Sabine Forero Mendoza, Pascale Peyraga, Marion Hohlfeldt, Klaus Fruchtnis

▶ **To cite this version:**

Sabine Forero Mendoza, Pascale Peyraga, Marion Hohlfeldt, Klaus Fruchtnis. L'art comme instrument de consolidation sociale. Editions Orbis Tertius. L'art en partage citoyen, , 2023, Universitas - vol. LXXII, 978-2-36783-300-2. halshs-04322394

HAL Id: halshs-04322394
https://shs.hal.science/halshs-04322394

Submitted on 4 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

L'art en partage citoyen

Sabine Forero Mendoza, Marion Hohlfeldt
& Pascale Peyraga (ed)

Éditions Orbis Tertius

L'art comme instrument de consolidation sociale

Klaus Fruchtnis
Responsable de l'axe Art citoyen,
Fondation Daniel et Nina Carasso

Dans le contexte récent de transformation sociale et d'essor des pratiques participatives[1] et collaboratives, désormais fondamentales au sein du champ artistique, la relation entre l'artiste et le public est plus actuelle que jamais. Le terme « participatif », apparu dans les années 1990, désigne une manière de penser l'art, de le concevoir et d'accorder un nouveau statut à la réalisation artistique. Il implique un processus concerté entre l'artiste et le public, un dialogue autorisant l'appropriation de l'expérience par la subjectivité. Ces pratiques sont, en soi, une manière d'exercer l'art et elles remettent en question l'évolution du processus créatif, le statut de l'auteur et de l'œuvre, de même que les enjeux et les perspectives de la rencontre, en fonction du cadre de création[2]. Dans ces conditions précises, la situation de l'artiste se modifie[3]. Il n'est plus question de seulement faire valoir une expertise : l'artiste devient un chef d'orchestre apte à organiser, assembler et diriger des projets[4]. La notion d'œuvre d'art mérite dès lors d'être redéfinie en considérant l'essence même du projet ainsi que l'habilité de l'artiste, sa technique, son tour de main ou encore son style, dont le sens et la nature ne cessent d'évoluer[5].

---

1. Claire Bishop, *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York, Verso, 2011, p. 77-104.

2. La majorité des ouvrages théoriques sur le sujet est en anglais, et les premières études se sont concentrées sur les pays anglo-saxons. Néanmoins, même si la littérature et les études sur le sujet en France et en Colombie se font attendre, la plateforme espagnole Hablarenarte a publié en 2016 et 2018 le *Glosario Imposible*. De plus, la Fundación Casa Tres Patios située à Medellín, en Colombie, développe un travail théorique sur ce sujet en étudiant la promotion de la justice sociale au moyen de l'art et de l'éducation.

3. Voir Frank Popper, *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 15-38.

4. Nous faisons référence à l'artiste et ses multiples facettes : artiste commissaire (Julie Bawin) ; artiste curateur (Frédéric Vincent) ; artiste médiateur (Frank Popper ; Tristan Trémeau) ; artiste artisan (William Morris) ; artiste travailleur (Pierre-Michel Menger) ; artiste politique ou même artiste entrepreneur.

5. Estelle Zhong, « Des formes cachées dans la matière. La bricologie de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon », *Techniques & Culture*, nº 64, 02/2015, p. 96-99.

L'un des aspects prépondérants de ces pratiques est l'incidence de la rencontre avec le public, la force de chaque individualité artistique, liée à sa connaissance d'un environnement particulier. Mais paradoxalement, la participation est souvent limitée, soumise à une démarche individuelle qui méconnaît le pouvoir du groupe et oublie la capacité de ce dernier à identifier des besoins spécifiques et à y répondre dans l'action qui va prendre forme. Cette relation entre l'artiste et le public génère des frictions et amène les artistes à créer différentes modalités d'inclusion et de mobilisation des participants dans la conception et l'élaboration d'un projet. La collaboration, elle, suppose inévitablement un travail qui reconnaît la différence, le désaccord, la dissidence, la disparité et la confrontation avec un éventuel opposant[6].

Le travail de recherche que j'ai initié autour des formes d'engagement de cet art participatif et collaboratif, appliqué à la France, à la Colombie et à l'Espagne, des années 1990 à aujourd'hui, propose une approche de terrain, une étude analysant des œuvres et des projets qui interrogent le processus de création et la signification de chaque œuvre choisie, dans un contexte géographique spécifique. Afin de mieux identifier les engagements actuels d'une telle pratique, il convient également d'en étudier les implications historiques, politiques, éthiques et philosophiques.

Le présent texte se centre sur la question de la fonction sociale de l'art dans le cas de la Colombie, à travers trois exemples : le contre-monument *Fragmentos* [Fragments] de Doris Salcedo, le projet muséologique *Salón del Nunca Más* [Plus jamais ça !] de Lorena Luengas et le projet artistique *Nadie sabe quién soy yo* [Personne ne sait qui je suis] de Nadia Guerreros, mené en collaboration avec Las Guerreras del Centro.

6. Juan G. Bermudez Tobon, « Collaboration as a form of cultural translation: looking at the experience of Platohedro and Casa Tres Patios in Arts Collaboratory », *in* Paola Peña O. (dir.), *Ondas Expansivas,* Medellín, Especial Impresores, 2017, p. 220-297.

La participation s'inscrit dans l'espace social et urbain : quelques repères chronologiques

> Participez ! Oui, mais à quoi, comment et dans quel but ?
> Que signifie, que sous-entend, qu'engage, la participation[7] ?
>
> Joëlle Zask

Cette phrase de Joëlle Zask résume parfaitement la question soulevée par les pratiques participatives actuelles : semblant accessibles au plus grand nombre, elles définissent de nouvelles formes de relations et se sont peu à peu transformées en un outil de travail qui autorise une réflexion collective sur des enjeux sociaux, économiques et politiques. Participer implique bien plus qu'une intervention ponctuelle dans une situation dont les règles sont préétablies ; cela suppose aussi un *avant,* un *pendant* et un *après*, ainsi que certains engagements de l'artiste et du public, associés à la prise en compte du contexte de développement des projets.

C'est tout d'abord dans le cadre de la ville, et grâce à la richesse de la proximité humaine qui s'y rattache, que l'artiste contemporain a peu à peu déplacé sa pratique créative de l'atelier à l'espace urbain. Depuis au moins le happening d'Allan Kaprow, *18 Happenings in Six Parts,* présenté pour la première fois en 1959 à la galerie Reuben à New York, l'espace urbain est devenu un lieu privilégié par les artistes[8]. La diversité contemporaine des pratiques artistiques, à la fois en atelier et en extérieur (Eva Hesse, Olafur Eliasson, Bruce Nauman, Robert Morris, Daniel Buren, Martin Kippenberger, Jan De Cock), témoigne d'une migration progressive d'un atelier physique vers un espace de création ouvert. Ce nouvel investissement de l'espace offre une toute nouvelle palette de créations dans lesquelles se déploient des formes inédites de participation[9], dont certaines trouvent leur origine dans

7. Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2011, quatrième de couverture.

8. Allan Kaprow, « Allan Kaprow autour de l'environnement », entretien avec Jacques Donguy, *Revue Art Press,* n° 172, 09/1992, p. 44-46.

9. Extrait du texte de présentation du projet *L'art en partage citoyen* développé par Sabine Forero-Mendoza et Pascale Peyraga.

ce que nous connaissons comme le *community art*[10]. Ces pratiques participatives en dehors de l'atelier invitent non seulement à redéfinir le rôle de l'artiste – qui est moins, dès lors, un *content provider* [un fournisseur de contenus] qu'un *context provider* [un fournisseur de contextes][11] –, mais aussi celui de l'œuvre d'art, qui reflète tout autant un contexte politique et social que l'évolution de l'art contemporain. Nous pourrions à ce propos évoquer divers types de collaboration activiste dans l'espace urbain, comme en témoignent, par exemple, *The Battle of Orgreave* de Jeremy Deller ou *Faith Moves Mountains* de Francis Alÿs.

Au milieu des années 1960, de nombreux artistes ont ainsi transformé leur espace de travail et adapté leurs pratiques pour s'orienter vers une création participative et collaborative. La notion d'atelier d'artiste est devenue en partie obsolète avec l'avènement de l'art conceptuel[12], et l'émergence de nouveaux lieux consacrés à la création a conduit à une nouvelle pratique artistique dite *post-studio practice*[13]. Les années 1960 furent évidemment la décennie où l'art dans les espaces publics se déplaça vers un lieu spécifique (*in situ*) pour répondre aux besoins des artistes[14]. Mais c'est dans les années 1980

10. François Matarasso, *A Restless Art : How participation won, and why it matters*, London, Calouste Gulbenkian Foundation, 2019, p. 143-152.

11. "*[artists] are 'context providers' rather than 'content providers' in the words of British artist Peter Dunn, whose work involves the creative orchestration of collaborative encounters and conversations, well beyond the institutional confines of the gallery or museum".* Propos de l'artiste Philippe Dunn rapportés par Grant H. Kester, *Conversation Pieces : Community and Communication in Modern Art,* Berkeley, University of California Press, 2013, p. 1.

12. Voir Jens Hoffmann, *The Studio (Documents of Contemporary Art)*, London, Whitechapel Art Gallery, 2012.

13. Wouter Davidts et Kim Paice (dir.), *The Fall of The Studio*, Amsterdam, Valiz, 2009, p. 1-20.

14. Rappelons que l'art dans l'espace public avait jusqu'alors pour fonction de témoigner d'une histoire nationale ou populaire grâce à des sculptures ou des monuments placés dans l'espace urbain. L'art public a souvent été considéré comme une passerelle entre l'espace extérieur et le musée, autorisant un rapport plus direct aux œuvres d'art et leur assurant une visibilité auprès du public dans un contexte particulier. En revanche, il a parfois été mal perçu parce qu'il privilégiait certains points de vue politiques, qu'il excluait des pans entiers de la population en ignorant certains conflits, passés ou présent, et qu'il s'écartait de l'une de ses finalités, à savoir rendre l'espace urbain plus agréable tout en lui redonnant de la valeur. Si ces lieux n'ont pas été associés à un genre d'art

que le terme de *site-specific art* a pris forme, désignant un art public destiné à un espace spécifique et réalisé notamment dans le cadre de commandes. L'artiste devait ainsi répondre à la qualité physique et visuelle du lieu, voire à d'autres problématiques.

Au-delà du seul déplacement spatial, nous retrouvons tout au long de l'histoire diverses tentatives et courants avant-gardistes visant à inclure le public dans le déroulement ou la production d'une œuvre : le futurisme, le mouvement Fluxus, le happening, l'art conceptuel, l'art social[15] ou bien encore l'esthétique relationnelle[16] – dont l'essence repose sur la vaste question de la relation à l'autre. Dans les années 90, quand les artistes, les institutions et les critiques ont porté un regard sur les vingt années écoulées pour étudier l'évolution de ces pratiques, ils ont pu constater une transformation des œuvres, d'abord pensées pour les musées, puis migrant vers l'espace public avant de s'ancrer dans un lieu donné. Ils ont attribué à certaines d'entre elles des prétentions sociales et politiques, leur donnant le caractère social que l'artiste voulait mettre en avant depuis bien longtemps. Car, dès le XIX^e^ siècle, la provocation et la critique étaient devenues des composantes importantes de l'art moderne. Les artistes avaient pris conscience que l'art était un levier pour contester et déstabiliser les codes sociétaux, tout particulièrement ceux dits bourgeois, et ce phénomène avait précipité la naissance des mouvements d'avant-garde et de nouvelles tendances comme dispositifs de création.

Mais ce n'est qu'au début des années 1990 qu'apparut la pratique artistique du *participatory art*[17] que l'on retrouve également sous d'autres noms.

---

particulier, les habitants ont néanmoins accueilli ces pratiques en extérieur comme un geste culturel symbolique (art abstrait *versus* art figuratif), centrant souvent le débat de l'art public sur le *style artistique* et non sur les *valeurs publiques* que ce genre de pratique pouvait véhiculer. Voir à ce sujet Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte et Marcelo Expósito, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 8.

15. Neil Mc William, Catherine Ménieux et Julie Ramos (dir.), *L'art social en France : De la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, PUR/INHA, 2014, p. 491.

16. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 11.

17. Claire Bishop, *op. cit.,* p. 77-104.

Éléments d'analyse et d'esthétique

La participation ne s'improvise pas : les artistes et les institutions doivent désormais co-construire avant d'aller à la rencontre du public. Les populations n'attendent plus derrière les portes que des projets de création participative leur soient proposés, et elles sont même parfois les incitateurs et les demandeurs de ce type de pratique. Bien que l'artiste puisse choisir un système particulier, personnel, social, ou culturel pour s'exprimer, il est attentif aux besoins venant du terrain et il s'identifie souvent aux ensembles idéologiques et aux complicités développées au travers de la participation avec les autres. L'artiste intervient physiquement tout en soulignant ses propres lacunes et ses apories, avec un sentiment certain qu'il peut radicalement subvertir, déstabiliser ou transformer la conscience de toutes les personnes impliquées dans son processus de création.

En ce sens, les théories de Jürgen Habermas[18], d'Elisabeth Noelle-Neumann[19] et de Niklas Luhmann[20] nous permettent de mieux comprendre la rencontre de l'artiste avec son public. Nous pensons bien évidemment à la notion de « regroupement » d'Habermas, applicable à la théorie de l'action communicative, orientée vers le fondement de l'éthique discursive, la défense de la démocratie délibérative et les principes de l'État de droit, et donc vers la conception d'une sphère publique mondiale. Par ailleurs, l'approche de l'individu et de sa nature sociale adoptée par Noelle-Neumann démontre que les communautés ne peuvent tisser des liens entre elles sans être maintenues ensemble par une force puissante. Enfin, il faut considérer la notion de communication et de contexte de Luhmann, qui différencie les systèmes et non les individus dans le système global politique, économique et social. La dynamique de la communication selon Luhmann consiste à rechercher l'équilibre d'un système

18. Voir Jürgen Habermas, *On the pragmatics of social interaction: preliminary studies in the theory of communicative action*, traduit de l'allemand Barbara Fultner, *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Cambridge, Polity Press, 2003.

19. Voir Elisabeth Noelle-Neumann, *The Spiral of Silence: Public Opinion–Our Social Skin,* Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

20. Voir Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, traduit de l'allemand par Eva M. Knodt, Stanford, Stanford University Press, 2000.

autosuffisant, clos sur sa propre autoréférence et définissant une identité, tout en impliquant un processus de réduction de la complexité.

Les trois œuvres que nous allons maintenant étudier révèlent de nombreux symptômes et des caractéristiques particulières d'une communauté. Faisant appel à des pratiques participatives et collaboratives, elles illustrent l'engagement d'une communauté qui se crée et se transforme au fil des circonstances. Les pratiques développées explorent la création en mettant l'accent sur la rencontre entre l'artiste et le public et sur la conviction selon laquelle produire une œuvre d'art ne repose plus tant sur la création d'un produit fini que sur le développement d'une expérience artistique indépendante de cette production d'objet. Chaque exemple sera étudié à travers l'esthétique relationnelle (avec son potentiel social/participatif), l'art contextuel (dans un contexte réel/collaboratif) et l'artivisme[21] (comme œuvre politique/citoyenne). L'artiste y apparaîtra comme un élément majeur de la révolte contre le système, soulevant des questionnements identitaires et contribuant au développement du territoire.

Le contre-monument *Fragmentos,* 2017

Les œuvres de Doris Salcedo ont toutes vu le jour dans un contexte historique déterminé : elles naissent généralement en réaction à des événements sociopolitiques et prennent appui sur des témoignages de victimes et des récits de faits liés aux situations politiques du pays auquel elles se réfèrent.

Fragmentos est une œuvre réalisée par cette artiste colombienne en hommage aux victimes des guérillas de Colombie. Pour apprécier cette réalisation conçue comme un espace d'art et de mémoire, il faut, dans un premier temps, comprendre le contexte historique et politique du pays ainsi que l'apport de l'artiste à la préservation de la mémoire historique, à la réparation symbolique des victimes et à la formation d'une conscience sociale[22].

21. Voir Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action politique et résistances culturelles*, Paris, ed. Alternatives, 2010.

22. María C. Aponte I., « Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia », *Revista Científica General José María Córdova,* vol. 14, nº 17, 2016, p. 85-127.

La Colombie a vécu plus d'un demi-siècle de violence continue. Cette longue durée du conflit a conditionné la transformation des acteurs impliqués dans la guerre, des stratégies et des modes de conduite belliqueux, et ces facteurs combinés ont déterminé des degrés et des modalités de victimisation. Le pays, marqué par la violence et la guerre civile déclenchée par les guérillas « libérales[23] » opposées au régime, traverse aujourd'hui un processus de paix chaotique et une phase de reconstruction collective. Les citoyens – en particulier les artistes – utilisent des pratiques participatives et collaboratives pour proposer des formes de réparation symbolique. Comme le souligne Gonzalo Sánchez Gómez, directeur du Centre de Mémoire Historique de Colombie et de la Commission nationale pour la réparation et la réconciliation, « la Colombie a traversé les dernières décennies dans un deuil permanent. […] Entre 1982 et 2007, le Groupe de la Mémoire Historique a enregistré – de façon provisoire – 2 505 massacres ayant causé 14 660 victimes. La Colombie a non seulement vécu une guerre de combats, mais aussi une guerre faite de massacres […][24] ».

Nous constatons que les mouvements sociaux et politiques de la fin du XX^e^ siècle, ainsi que l'émergence de nouvelles tendances de la muséologie contemporaine, ont contribué à la création d'espaces destinés à commémorer les grandes tragédies de l'histoire de l'humanité, en particulier l'Holocauste. Leur mission est non seulement de défendre les victimes de génocides et de violations des droits des hommes et des femmes dans l'histoire actuelle, mais aussi de consolider la mémoire de ces événements et de créer des espaces afin de soulager la douleur et de développer de stratégies pour éviter que ne se répètent de semblables crimes contre l'humanité[25].

23. Dans l'histoire colombienne, le terme « libéral » est relié au libéralisme politique. On désigne par l'expression « guérillas libérales » les guérillas qui ont surgi dans les années 50, après le temps de *La Violencia* consécutif à l'assassinat de Gaitán.

24. Nous traduisons. Gonzalo Sánchez, *Trujillo. Una tragedia que no cesa*, Bogotá, ed. Planeta, 2008, p. 11.

25. Ernesto Restrepo Tirado, « Museos, comunidades y reconciliación. Experiencias y memorias en diálogo », *in* Ernesto Restrepo T., *XIV Cátedra de Historia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 4.

C'est ainsi que, de par le monde, des lieux ont été dédiés à la mémoire, contribuant progressivement au processus de symbolisation de l'espace national ; ils se réfèrent par exemple à la Guerre civile espagnole, aux dictatures argentines et chiliennes, à l'apartheid en Afrique du Sud ou aux crimes transnationaux tels que les génocides de la période nazie contre les Juifs et les minorités durant la Seconde Guerre mondiale. Certains de ces lieux de mémoire sont situés sur le théâtre même de ces crimes, et ils autorisent un contact direct avec les traces de la souffrance et les témoignages des victimes, alors que d'autres sont installés dans des secteurs urbains représentatifs ou dans des bâtiments commémoratifs spécialement conçus pour favoriser la réflexion et susciter la prise de conscience d'un engagement social orienté vers l'avenir[26]. Ces lieux remplissent un rôle certain dans le processus de reconstruction, aussi bien sur le plan individuel – pour les victimes – que sur le plan collectif – pour la communauté –, dans la mesure où ils contribuent à guérir les blessures et à cimenter une éducation au pardon et à la réconciliation, avec comme objectif ultime de reconstruire le tissu social.

L'œuvre de Doris Salcedo, *Fragmentos*, se situe à seulement quelques pas du Palacio de Nariño (résidence officielle du président de la République et siège du gouvernement colombien), dans une maison coloniale datant de 1500 qui a été spécialement transformée pour accueillir cette création. Celle-ci a été pensée comme un espace de dialogue et de reconstruction, de pardon et de transformation d'un conflit dont les cicatrices demeurent à l'état latent. Son emplacement stratégique était donc l'une des conditions imposées par l'artiste.

Il convient de préciser que l'accord de paix signé en 2016 avec une partie des FARC prévoyait que les armes remises à l'ONU viendraient intégrer un monument à la paix. Le groupe des Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC) a ainsi livré plus de 8 900 fusils-mitrailleurs, lance-grenades, munitions, soit l'équivalent de 70 tonnes d'armes, et ce processus a été rigoureusement encadré par l'Organisation des Nations Unies et la police nationale. La création qui en a résulté a duré environ un an, si l'on prend en compte les dialogues établis avec les FARC, l'armée, le gouvernement et les victimes, mais aussi la conception du monument par l'artiste et la réalisation

26. *Idem*.

qui en a résulté, conformément au cadre fixé par les accords de paix et à l'engagement à être achevée avant la fin du mandat présidentiel de Juan Manuel Santos.

Toutes ces négociations préalables ont pris la forme d'un processus semblable à celui des accords de paix. Entre inconfort et désaccord, les groupes d'ex-combattants avaient davantage à l'esprit de célébrer les guerriers que les victimes. L'artiste, en revanche, avait choisi d'honorer le regard des victimes. Le fait de livrer les armes équivalait pour les soldats à abandonner une partie d'eux-mêmes, les armes demeurant les seuls objets qui les rattachaient à leur combat personnel et les séparaient de la vie civile. Lorsqu'ils apprirent qu'elles allaient être broyées pour constituer le sol de l'ouvrage, ils estimèrent que le groupe qu'ils avaient formé serait piétiné. Ce n'est qu'à la suite d'un dialogue entre l'artiste et les FARC que ceux-ci arrivèrent à la conclusion qu'il ne s'agissait pas de fouler aux pieds un idéal de lutte, mais de démontrer ce qui pourrait être construit grâce à la restitution de leurs armes.

En entrant dans *Fragmentos*, la première sensation éprouvée est celle du silence, de l'absence et du vide – semblable à l'impression laissée par une guerre dévastatrice de plus de cinquante ans. Les visiteurs qui s'attendraient à trouver un monument, une peinture ou assister à une performance ne peuvent qu'être choqués quand ils se trouvent face à un cube avec ses murs blancs et nus de 8 mètres de haut, et des baies vitrées qui donnent sur des ruines et des fougères. Ils sont ensuite interloqués lorsqu'ils découvrent que l'exposition qu'ils recherchent est sous leurs pieds, dans les plaques d'acier.

La réalisation elle-même a été effectuée par l'artiste aidée d'une vingtaine de femmes, membres du réseau des victimes de violences sexuelles commises par les acteurs armés. Elles ont fondu 37 tonnes d'armes et donné forme et texture à cinquante moules utilisés pour façonner les 1300 tôles d'acier qui servent à couvrir les 800 mètres carrés de surface de l'espace. « Faire fondre et marteler les armes des FARC, ce fut l'acte de catharsis des victimes. Les rayures que j'ai laissées sur les feuilles signifiaient les cicatrices laissées par le conflit[27] », commente l'une de femmes.

27. Nous retranscrivons ses propos et les traduisons. Pour plus d'information, voir <https://www.youtube.com/watch?v=SZk_Aq2DbK4>.

Fragmentos remplit une fonction sociale notable dans le développement de la culture et l'éducation des peuples, et elle est réellement pertinente dans les processus de transition tels que celui que connaît actuellement la Colombie. Expression artistique venant clore le conflit armé interne à la Colombie, l'œuvre de Doris Salcedo témoigne du rôle de l'art face aux situations de conflit. *Fragmentos* est un contre-monument à bien des égards. D'abord parce qu'il s'agit d'un contre-récit opposé aux récits classiques et dominants – aussi bien de guerre que de paix –, qui relèvent trop souvent de traités officiels et de pourparlers de paix entre responsables politiques et hommes de gouvernement. Ce contre-monument exerce ensuite une contre-fonction grâce à l'absence et au vide, par lesquels l'œuvre suggère une « autre histoire » rarement racontée par le passé : une histoire de femmes victimes, souvent marginalisée ou occultée par les récits dominants des hommes qui construisent le récit historique officiel. *Fragmentos* active une véritable transformation des femmes, d'objets en sujets, d'une position passive à une position active. Par l'action performative du martelage des tôles, les femmes abandonnent leur rôle de victimes passives pour devenir les créatrices actives d'une œuvre d'art.

Un projet muséal : le *Salón del Nunca Más,* 2009

> Le passé ne s'efface pas, on le voit dans le visage, on en parle, il se resignifie et se transforme […][28]

Triste symbole de la guerre et de la paix en Colombie, la commune de Granada a souffert des horreurs de la guerre pendant vingt-cinq ans. Elle fut le décor d'affrontements sanglants liés au contrôle d'un territoire stratégique pour l'expansion militaire, celui d'un couloir permettant la connexion entre le Magdalena Medio et la ville de Medellín. En raison de sa localisation et de ses caractéristiques topographiques, la commune est un point stratégique pour divers groupes armés et pour le transport de la drogue dans cette région de barrages.

28. Juan Villa, Carolina Tejada, Nathalie Sánchez et Ana M. Tellez, *Nombrar lo innombrable. Reconciliación desde la perspectiva de las víctimas*, Bogotá, Programa por la Paz CINEP, 2007, p. 121.

La « guerre de Granada » est minimisée par les rapports officiels, comme celui du Centre national de la mémoire historique, qui la qualifie de « guerre propre ou du moins réglementée[29] », mais il s'est en réalité agi d'une guerre contre la population sans « limites éthiques et normatives […][30] ».

Le *Salón del Nunca Más*[31] est né en 2009, à la suite des premières actions communautaires de réparation[32], lorsque la communauté de Granada décida que sa mémoire vivrait de façon plus active dans un espace qui la préserverait de façon visible et permanente. C'est pour cette raison, pour reconnaître ce qui s'était passé en évitant de se limiter à un événement isolé, que l'idée d'un musée comme lieu de consolidation de la paix fut retenue à travers ce projet, contribuant ainsi à la réparation symbolique des violences subies par les victimes.

L'artiste-muséologue Lorena Luengas a joué un rôle d'accompagnement très important dans le partage et la transmission de projets de construction de la mémoire historique en Amérique latine, tel que *REMHI Nunca Más* au Guatemala[33], qui présente un dispositif et une méthodologie de collecte de témoignages analogues. En revanche, la création du musée de Granada fut dirigée par la population, ce qui fait de cet espace un musée communautaire[34] et un agent responsable de

29. Centro nacional de memoria histórica, *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Bogotá, Imprenta Nacional, 2013, p. 108.

30. *Idem*.

31. Lorena Luengas, « Plus jamais ça ! Créer un espace de mémoire du conflit armé colombien », *in* Sabine Forero-Mendoza (dir.), *L'art à l'épreuve du social,* Bordeaux, PUB, Les Cahiers d'Artes, nº 9, 2012, p. 87-88.

32. Actions menées par ASOVIDA, l'association des victimes de Granada constituée comme un projet d'œuvre pour la mémoire des victimes et la réconciliation du conflit armé.

33. Pour plus d'information sur *REMHI* (*Recuperación de la Memoria Histórica, Guatemala Nunca Más*), voir <http://www.remhi.org.gt/portal/metodologia-de-investigacion>.

34. C'est une expérience largement développée au Mexique dans les années 1960 grâce au programme « La Maison du Musée », dont les principales fondations appartiennent à la nouvelle muséologie dans laquelle l'importance du musée ne vient pas du bâtiment, mais du territoire où il est localisé et des communautés auxquelles il s'adresse. Les collections se transforment dans le patrimoine culturel des personnes qui habitent ce territoire pour devenir une dynamique sociale.

la population dans laquelle il prend place. Un tel lieu conférait donc à la communauté une légitimité pour contester la version de l'histoire transmise par les médias et pour lui opposer des récits jusqu'alors cantonnés à la sphère privée. Le travail de muséologie et de création visait à soutenir l'élaboration des ateliers et la mise en place des recueils d'histoires personnelles, favorisant le processus d'autonomisation des citoyens. Étaient également dispensés des conseils relatifs à l'utilisation d'autres langues, de façon à présenter les informations rassemblées sous une forme innovante. Lorena Luengas est également intervenue pour accompagner la création conceptuelle du projet et sa proposition écrite, avant d'en coordonner la diffusion. Les « accords de responsabilité » rédigés à cette occasion ont, par ailleurs, permis de répartir les rôles de chacun : ils ont défini la participation des membres de la communauté et limité les interventions des spécialistes au seul travail de conseil dans la construction symbolique d'un espace qui « capturerait » artistiquement les discours du conflit et l'expérience de la guerre par les victimes elles-mêmes, afin de reconnaître leurs intentions et leurs attentes[35].

Dans ce contexte, le rôle de Luengas – ainsi l'explique-t-elle –, consistait à élaborer le processus et à concevoir l'exposition comme un espace d'énonciation où « l'artiste n'est pas dilué » et où « la tâche du curateur […] consiste en un travail de création et d'accompagnement[36] ». Elle a imaginé ce processus artistique de réparation symbolique et le musée lui-même comme une plateforme politique où les œuvres montrées serviraient à transformer la réalité. Son but ultime n'était pas de guérir, mais de coproduire une nouvelle rhétorique pour exprimer la violence vécue et en parler :

> Il s'agit d'échapper à toute forme de victimisation et d'éviter résolument les jugements sur un conflit qui n'est d'ailleurs pas terminé. Le rôle du curateur/conseiller artistique est en ce sens central : son expertise est nécessaire pour fournir les instruments adéquats, provoquer les situations propices au travail de mémoire et à sa matérialisation, donner une dimension collective aux productions individuelles et trouver les modalités d'une mise en espace satisfaisante[37].

35. Lorena Luengas, communication personnelle, 16 octobre 2018.

36. *Idem*.

37. Lorena Luengas, *op. cit,* p. 92.

Le *Salón del Nunca Más* a permis à la population de comprendre le passé à travers sa vérité, de parler en nom propre de ce qui s'était passé, de générer un processus de réconciliation et de structure au sein de la communauté. Il était indispensable que ces processus soient accompagnés par un expert capable de fournir les outils nécessaires à une matérialisation optimale de ce que les personnes voulaient dire, toujours collectivement, de façon à transmettre le message sans aucune autre médiation extérieure.

Une résidence-création : *Nadie sabe quién soy yo,* 2017

Il est très difficile de trouver des informations exactes sur le travail du sexe en Colombie. Si certaines sources répertorient l'existence de 20 000 prostitués, l'association Las Guerreras del Centro[38] avance pour sa part le chiffre de 27 000. Pour l'Union des travailleurs du sexe de Colombie (Sintrasexco), ce chiffre ne correspondrait qu'à la partie émergée de l'iceberg, car le nombre réel pourrait être bien plus important. En Colombie, le travail du sexe possède un cadre juridique depuis l'arrêté T-629 de 2010[39], mais il n'est pas réglementé. Il n'y a pas de politique publique protégeant et reconnaissant les professionnels du sexe à l'égal des autres travailleurs, avec des avantages sociaux, une sécurité sociale et le droit à une pension.

Residencias Cundinamarca est un projet artistique et pédagogique que développe le Museo de Antioquia à Medellín, avec la commissaire Carolina Chacón, et qui a pour but d'inviter des artistes et des collectifs aux niveaux local, national et international à réaliser une résidence-création en relation immédiate avec les communautés habitant aux alentours. Les projets doivent présenter un lien avec les populations déjà engagées dans des actions avec le musée et répondre aux réalités et aux besoins du public du quartier du centre-ville. Les artistes participants mènent pendant un mois des recherches et

38. *Las Guerreras del Centro* est une association qui rend visibles les problèmes liés au travail du sexe dans la ville de Medellín. Elle vise à rendre la dignité à celles qui exercent ce métier en leur donnant une possibilité de s'exprimer.

39. La Cour constitutionnelle a reconnu la situation actuelle de discrimination et de violation des droits fondamentaux des travailleurs du sexe par la création d'un cadre juridique, l'arrêté T-629 de 2010, qui définit les conditions dans lesquelles les services sexuels doivent être prévus, et qui encadre le droit du travail de cette population.

développent des actions, ces dernières pouvant adopter deux modalités : soit une résidence artistique donnant lieu à un exercice créatif sur le contexte social et urbain, et prenant en compte la participation de groupes de personnes qui habitent l'espace environnant, de façon à renforcer les liens de coexistence, à utiliser un espace public et à reconnaître chaque individu en tant que citoyen actif ; soit une résidence pédagogique qui favorise l'échange de connaissances et de savoir-faire entre les participants, l'artiste et l'institution, à partir de la lecture du contexte géographique de la résidence et de l'utilisation de l'art comme médiation.

Nadie sabe quién soy yo, résultat de la résidence de l'artiste Nadia Granados en collaboration avec Las Guerreras del Centro, est un spectacle de cabaret qui fut créé durant quatre semaines de travail à partir des échanges et des exercices corporels inspirés par les histoires de vie que les participantes ont choisi de mettre en scène. Avec leur voix et leur corps, elles nous font prendre conscience de leur place de femmes dans la société et de leur résilience face aux différents types de violence – physique et/ou psychologique – auxquels elles ont été exposées.

L'association, qui cherche à mettre en exergue les préjugés des citoyens envers les travailleurs du sexe, se compose de huit femmes surnommées « Les Guerrières » du centre : courageuses, elles ont passé leur vie à lutter contre la stigmatisation, la violence et la pauvreté. Les luttes mises en scène dans le spectacle sont tirées de leurs histoires de vie. *Nadie sabe quién soy yo* est un titre très pertinent si l'on considère que la ville – l'espace public – brouille l'identité de centaines, voire de milliers de personnes qui exercent quotidiennement leur activité dans l'anonymat le plus complet. Le public ne connaît rien des comédiennes ni de leur situation, pas plus que de leur mode de vie. Par conséquent, en entrant dans le cabaret, les spectateurs ignorent qui sont les femmes qu'ils vont rencontrer.

Ce spectacle vise à déstabiliser les imaginaires, à déstigmatiser les femmes dans la prostitution et à générer une discussion critique basée sur la reconfiguration des fonctions corporelles qui supposent des services sexuels – et qui ne concernent pas toujours uniquement le travail sexuel. Il a aussi pour finalité de générer des revenus économiques pour le groupe. Les Guerrières retrouvent la dignité qu'elles

croyaient perdue lorsqu'elles parlent de leur métier et de choses embarrassantes pour la société.

Violence de genre, vie dans des contextes de conflits armés, sexualité, plaisir et liberté, résilience : tels sont les thèmes qui apparaissent dans les récits de ce groupe de femmes qui osent raconter leurs histoires et ont réalisé des transformations dans leur vie – des changements subjectifs qui peuvent sembler subtils, mais qui contribuent également à la transformation de leur environnement. Les Guerrières du Centre dénoncent avec leur corps et avec leur art la marchandisation du corps des femmes qui adopte des modalités variées : non seulement la prostitution et la pornographie, mais également la réification lorsque elles ont subi une intervention chirurgicale esthétique pour satisfaire leurs partenaires. Comme l'explique l'une des membres, les femmes revendiquent leurs droits : elles estiment en effet que chaque nouveau gouvernement leur fait de vaines promesses, mais elles ont droit à l'éducation, à un emploi décent, à la santé.

Du point de vue institutionnel, la commissaire Chacón explique que ces femmes sont elles-mêmes venues au musée à la recherche d'un espace de rencontre, et qu'elles ont ensuite évoqué la nécessité de mener des actions en collaboration avec l'institution. Cette démarche a coïncidé avec la transformation qu'a connue le musée ces dernières années et le souhait de mieux l'intégrer à son environnement grâce à des projets pédagogiques. Elle correspondait aussi au désir de voir l'art contemporain fournir de nouveaux outils et de s'enrichir par d'autres langages, grâce à des artistes qui traversent les frontières disciplinaires pour développer cette rencontre entre l'artiste et le public.

Il est essentiel de souligner le travail fait par des artistes non professionnelles avec leur corps, la façon dont elles exposent leur intimité et utilisent la parole pour se libérer, leur manière de regarder le public dans les yeux pour lui rappeler qu'elles occupent son quotidien, que ce sont des femmes avec une histoire. Plusieurs performances du spectacle confrontent à des vidéos choquantes, qui agacent et interpellent. Nadia Granados décrit ce projet comme une grande expérience de travail et une réflexion sur ce que signifie être une femme dans un tel contexte et dans un tel pays. Ce spectacle contribue à un débat déjà historique du féminisme sur la pratique de la prostitution : est-elle synonyme d'esclavage sexuel ou d'autonomie ? Certaines des femmes qui participent sont venues au métier

par nécessité, d'autres par choix ; c'est pourquoi, en tant que public, voir ce spectacle permet aussi d'élargir le regard sur ces femmes et sur leurs conditions de vie, mais aussi de prendre en compte leurs envies et leur corps, afin de nous détacher du plan exclusivement moral.

Conclusion

La pratique sociale de la mémoire comme exercice de transformation, ou comme base réparatrice après un conflit, produit des relations d'interaction intéressantes entre les différents groupes de personnes touchées par les mêmes événements. L'art n'ignore pas les situations de violence et, selon l'historien Elkin Rubiano[40], la prise de conscience se manifeste à la fois à travers des formes d'art participatif et collaboratif, étroitement associé aux activités communautaires, et dans les pratiques artistiques individuelles. Ces types de pratiques artistiques ont démontré comment, à partir d'un contexte communautaire, des manifestations artistiques ont émergé en tant que canaux accompagnant les processus de visibilisation, de recouvrement de la dignité et de construction de la mémoire collective. Elles ont également ménagé des espaces pour montrer les visages des victimes et de leurs proches rescapés en tant qu'individus, leur offrant une présence sociale et un véritable droit de révéler leurs souvenirs, de les transmettre et de les diffuser.

La question sur la mémoire collective occupe une place centrale ici. Malgré une telle centralité, la notion de mémoire elle-même est problématique, essentiellement parce que ceux qui seraient destinés à la construire traversent des conflits et des expériences traumatisantes non résolus. Dans ces conditions, le travail sur la mémoire n'est pas seulement un problème politique (public), mais aussi un problème psychologique (privé). Les impératifs de la mémoire collective (le devoir de mémoire) sont donc indissociables du deuil et de l'évolution du traumatisme (le besoin d'oublier). Ce travail suppose du temps pour la rencontre, des financements pour la réalisation artistique et des dispositifs particuliers permettant aux acteurs de trouver leur compte. Il est donc essentiel de parler du rôle de l'artiste, mais aussi

40. Elkin Rubiano P., « Memoria, arte y duelo: el caso del Salón del Nunca Más de Granada », *Historelo Revista de Historia Regional y Local*, vol. 9, nº 18, 2017, p. 318.

du rôle du public qui participe à la création et de celui de l'institution qui encadre cette création.

Du point de vue sociologique, la transformation sociale est conçue sous deux angles : *individuel* (le rôle que les individus jouent dans la société et leur contribution avec leur propre histoire) et *collectif* (le rôle des institutions dans la société et leur contribution à la préservation de celle-ci). Néanmoins, la fonction sociale ne peut se limiter aux individus et aux institutions. Une approche holistique nous permet de voir que, outre le rôle des individus et des institutions, la contribution à la transformation de la société vient aussi de secteurs d'activité très divers, notamment des arts visuels.

Les trois projets artistiques évoqués dans le présent article témoignent d'une volonté d'utiliser l'art comme un instrument de transformation : tout d'abord, il permet à l'artiste de nourrir légitimement son processus créatif ; ensuite, il favorise l'intégration des enjeux de pratiques participatives qui suscitent la rencontre et une certaine familiarisation avec une démarche artistique ; enfin, il promeut des méthodes multiples de travail pédagogique entre les différents acteurs d'un territoire et le public. Cette démarche a pour but de construire des liens qui déboucheraient sur l'intégration de cette expérience dans la vie personnelle et professionnelle des personnes. Les pratiques participatives suscitent des engagements et pourraient, dans ce sens, être considérées comme un instrument de consolidation sociale.

Bibliographie

Aponte I. María C., « Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia », *Revista Científica General José María Córdova,* vol. 14, nº 17, 2016, p. 85-127.

Bermudez Tobon Juan G., « Collaboration as a form of cultural translation: looking at the experience of Platohedro and Casa Tres Patios in Arts Collaboratory », *in* Paola Peña O. (dir.), *Ondas Expansivas*, Medellín, Especial Impresores, 2017, p. 220-297.

Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York, Verso, 2011, 386 p.

Blanco Paloma, Carrillo Jesús, Claramonte Jordi et Expósito Marcelo, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa,* Salamanca, ed. Universidad de Salamanca, 2001, 475 p.

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, 128 p.

Centro nacional de memoria histórica, *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Bogotá, Imprenta Nacional, 2013, 432 p.

Davidts Wouter et Paice Kim (dir.), *The Fall of The Studio*, Amsterdam, Valiz, 2009, 249 p.

Finkelpearl Tom, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation,* Durham, Duke University Press, 2013, 417 p.

Habermas Jürgen, *On the pragmatics of social interaction: preliminary studies in the theory of communicative action*, traduit de l'allemand par Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns, Cambridge, Polity Press, 2003, 216 p.

Hoffmann Jens, *The Studio (Documents of Contemporary Art)*, London, Whitechapel Art Gallery, 2012, 240 p.

Kaprow Allan, « Allan Kaprow autour de l'environnement », entretien avec Jacques Donguy, *Revue Art Press,* nº 172, 09/1992, p. 44-46.

Kester Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2013, 360 p.

—, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context,* Durham, Duke University Press, 2011, 320 p.

Lacy Suzanne, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1994, 300 p.

Lemoine Stéphanie et Ouardi Samira, *Artivisme. Art, action politique et résistances culturelles*, Paris, ed. Alternatives, 2010, 192 p.

Luengas Lorena, « Plus jamais ça ! Créer un espace de mémoire du conflit armé colombien », *in* Sabine Forero-Mendoza (dir.), *L'art à l'épreuve du social,* Bordeaux, PUB, Les Cahiers d'Artes, nº 9, 2012, p. 87-88.

Luhmann Niklas, *Art as a Social System*, Stanford, Stanford University Press, traduit de l'allemand par Eva M. Knodt, 2000, 424 p.

Matarasso François, *A Restless Art: How participation won, and why it matters*, London, Calouste Gulbenkian Foundation, 2019, 286 p.

Mc William Neil, Ménieux Catherine et Ramos Julie (dir.), *L'art social en France : De la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, PUR/INHA, 2014, 496 p.

Nato Thompson, *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991-2011*, Cambridge, MIT Press, 2012, 264 p.

Noelle-Neumann Elisabeth, *The Spiral of Silence: Public Opinion–Our Social Skin,* Chicago, The University of Chicago Press, 1993, 277 p.

Popper Frank, *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2007, 372 p.

Restrepo Tirado Ernesto, « Museos, comunidades y reconciliación. Experiencias y memorias en diálogo », *in* Ernesto Restrepo T., *XIV Cátedra de Historia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 4.

Rubiano P. Elkin, « Memoria, arte y duelo: el caso del Salón del Nunca Más de Granada », *Historelo Revista de Historia Regional y Local*, vol. 9, nº 18, 2017, p. 318.

Sánchez Gonzalo, *Trujillo. Una tragedia que no cesa*, Bogotá, ed. Planeta, 2008, 300 p.

Villa Juan, Tejada Carolina, Sánchez Nathalie et Tellez Ana M., *Nombrar lo innombrable. Reconciliación desde la perspectiva de las víctimas*, Bogotá, Programa por la Paz CINEP, 2007, 175 p.

Zask Joëlle, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le bord de l'eau, 2011, 200 p.

—, *Art et démocratie,* Paris, PUF, 2003, 220 p.

Zhong Estelle, « Des formes cachées dans la matière. La bricologie de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon », *Techniques & Culture*, nº 64, 02/2015, p. 96-99.

SOMMAIRE

Introduction 9

PARTAGER, PARTICIPER, TRANSFORMER

QUAND LE PUBLIC DEVIENT ACTEUR

Joëlle Zask
Du spectateur au regardeur : l'« art citoyen » en question 29

Aline Wiame
Le geste, les effets et le remembrement : Dewey, les Nouveaux commanditaires et la revivification d'enquêtes artistiques et démocratiques 49

Marion Hohlfeldt
Contribuer, bénéficier. Quelques réflexions sur la participation citoyenne d'un art en partage 69

PROPOSITIONS EN CONTEXTE(S)

Klaus Fruchtnis
L'art comme instrument de consolidation sociale 91

Elizabeth Auclair et Anne Hertzog
L'implication des habitants dans les projets artistiques : vers des projets citoyens ? L'exemple de la Scène nationale de l'Essonne 113

Ramon Parramon, Eugènia Agustí, Jo Milne et Eloi Puig
La production artistique fondée sur des processus faisant cohabiter temporairement des contextes 135

PROJETER, EXPÉRIMENTER, RÉSISTER

AILLEURS, ICI, AUTREMENT

Antoine Chaudet et Gudrun Ledegen
L'Encyclopédie des migrants ou l'art comme vecteur de connaissance, de reconnaissance, et d'interconnaissance 163

Joëlle Gonthier
La Grande Lessive® : œuvrer avec le vivant 179

Estelle Vanwambeke
Formes et fonctions de la participation dans le design fiction 197

AU RISQUE DE L'INSTITUTIONNALISATION

Éric Van Essche
De l'ensauvagement à la domestication : les enjeux de l'art « partagé » à l'ère du capitalisme culturel 223
Mercedes González Bracco
Politiques esthétiques et esthétique politique : tourisme et art urbain dans les processus de résistance populaire dans le quartier de La Boca (Buenos Aires) 247

Les auteurs 267

L'art en partage citoyen

Sabine Forero Mendoza, Marion Hohlfeldt
& Pascale Peyraga (ed.)

Depuis trois décennies environ, les pratiques artistiques collaboratives se multiplient. Parce qu'elles reposent sur la mise en commun des ressources et des savoir-faire, qu'elles privilégient le partage des expériences et la coopération, elles remettent profondément en question les notions d'auteur, d'œuvre et de public auxquelles se substituent celles de co-production, de projet et de participation. En proposant de nouvelles formes de convivialité et d'organisation collective, elles contribuent à redéfinir les contours du politique. Ce volume, qui fait alterner réflexions générales et études de cas, s'attache à cerner l'aspiration au « partage citoyen » dont témoignent de telles évolutions, indissociablement artistiques, sociales et politiques.

ISBN : 978-2-36783-325-5
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com