

**Critique
d'art**

Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

40 | 2012
CRITIQUE D'ART 40

Politique de l'art : art contemporain et transition vers la postdémocratie

Hito Steyerl



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/5703>

DOI : 10.4000/critiquedart.5703

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2012

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Hito Steyerl, « Politique de l'art : art contemporain et transition vers la postdémocratie », *Critique d'art* [En ligne], 40 | 2012, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/5703> ; DOI : 10.4000/critiquedart.5703

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Politique de l'art : art contemporain et transition vers la postdémocratie

Hito Steyerl

RÉFÉRENCE

Texte original en anglais paru sous le titre « Politics of Art: Contemporary Art and Transition to Post-Democracy » dans : Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*, New York : e-flux journal ; Berlin : Sternberg Press, 2012, pp. 92-101

NOTE DE L'ÉDITEUR

Artiste, critique et théoricienne, Hito Steyerl a notamment été révélée lors de la Documenta 12, en 2007, avec l'essai filmique *Lovely Andrea*. Elle y part au Japon à la recherche d'une image d'elle, publiée vingt ans plus tôt dans une revue de bondage. Cette enquête sur les images, leurs migrations et leurs usages est nourrie de critique féministe et postcoloniale. Le corps y est politique, constitué et traversé par les images de soi, disséminées comme autant de traces d'une vie.

Faisant suite à *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* (Berlin : Sternberg Press, 2008, Maria Lind et Hito Steyerl eds), l'un des meilleurs ouvrages collectifs récents sur les formes documentaires, *The Wretched of the Screen* est un recueil de ses textes théoriques, associant réflexions sur la politique des représentations et essais sur le fonctionnement du monde de l'art.

La parabole des usines désaffectées, vidées de leurs ouvriers et transformées en musées ou centres d'art, désigne les ambiguïtés auxquelles doivent faire face les artistes et leurs accompagnateurs dans une situation de crise. Peu d'auteurs auront su exprimer avec autant de clairvoyance, d'humour et de brio stylistique les liens unissant aujourd'hui le capitalisme et l'art, cette « marchandise absolue » décrite par Karl Marx. A la fois

pamphlet et manifeste, « Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy » cible la domination, l'aliénation et les inégalités engendrées par le monde de l'art.

Tout acteur professionnel participant à la sphère spécialisée de l'activité artistique devrait lire ce texte et s'interroger sur les conditions effectives de son travail et les conséquences de ses modalités d'intervention dans la chaîne de production de valeur constituée par le système de l'art. En somme, c'est à une nouvelle éthique que ce texte fait appel. Une éthique enfin réalisée, où l'art serait en cohérence avec la philosophie des Lumières dont il est l'héritier. Un art véritablement démocratique, contribuant à l'amélioration de l'humanité par la réaffirmation et le développement des valeurs qui fondent sa définition même.

Pascal Beausse

Artist, critic, and theorist, Hito Steyerl gained particular public attention in 2007, on the occasion of Documenta 12, with her filmed essay *Lovely Andrea*. In it, she travels to Japan in search of a picture of herself that was published twenty years before in a bondage magazine. This investigation on images, their migrations, and the way they are used, is fuelled by feminist and post-colonial critique. The body is in this case political, made up of images that run through it, disseminated like so many traces of an existence.

Following *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* (Berlin: Sternberg Press, 2008, Maria Lind and Hito Steyerl eds), one of the best collective volumes to be recently published on the subject of documentary forms, *The Wretched of the Screen* is a collection of her theoretical writings, bringing together reflections on the politics of representations and essays on how the art world functions.

The parable of disused factories, emptied of their workers and turned into museums or art centres, designates the ambiguities that the artists and their attendants must face in a crisis situation. Few authors have been able to express with such clear-sightedness, humour, and stylistic bravado the link between capitalism and art, which Marx described as the "absolute commodity." Both a pamphlet and a manifesto, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy" targets the domination, alienation, and inequalities that the art world generates.

Any professional working in the specialised sphere of artistic activities should read this text and question the effective conditions of his position and the consequences of his intervention in the chain of value production that the art system represents. In short, what this text appeals for is a new ethics. An ethics at last fulfilled, where art would be consistent with the philosophy of Enlightenment that it derives from. A truly democratic art that would contribute to improve mankind by reaffirming and developing the values that constitute the very base of its definition.

Pascal Beausse

Traduit de l'anglais par Lucy Pons

- 1 L'une des manières les plus courantes de relier la politique à l'art suppose que ce dernier illustre, d'une façon ou d'une autre, des problématiques politiques. Or il existe une perspective bien plus intéressante : celle de la politique dans le champ de l'art en tant qu'espace de travail.¹ Il s'agit d'observer ce que l'art fait - et non ce qu'il montre.
- 2 Parmi toutes les autres formes d'art existantes, les beaux-arts sont ceux qui ont été le plus étroitement liés à la spéculation postfordiste, et ce à grand renfort de *bling-bling*, de boxon, et de bides. L'art contemporain est loin d'être une discipline isolée dans sa tour d'ivoire. Bien au contraire, il se positionne au cœur même du néolibéralisme. Il est

impossible de dissocier le battage publicitaire qui entoure l'art contemporain des politiques du choc que l'on utilise comme défibrillateurs d'économies agonisantes. Un tel battage incarne la dimension affective d'économies mondiales prises au piège de la chaîne de Ponzi, de la dépendance au crédit et des spéculations passées. L'art contemporain est une marque de fabrique sans marque, prête à être appliquée à presque tout et n'importe quoi, un *lifting* rapide vantant les mérites d'un nouvel impératif de création pour les lieux en mal de transformation radicale, le suspens du jeu associé aux plaisirs austères d'une éducation dans les pensionnats de la haute société, une cour de récréation autorisée pour un monde désorienté et dégradé par une dérégulation vertigineuse. Une question se pose : si l'art contemporain est la solution, comment le capitalisme peut-il être embelli ?

- 3 Mais il n'est pas seulement question de beauté dans l'art contemporain. Il y est aussi question de fonction. Quelle est la fonction de l'art au sein d'un capitalisme du désastre ? L'art contemporain se nourrit des miettes d'une redistribution massive et générale des richesses des pauvres vers les plus riches, dirigée par le haut au moyen d'une lutte des classes continue². Ce qui confère à l'accumulation primitive une odeur de clinquant postconceptuel. De plus, sa portée s'est davantage décentralisée - les centres névralgiques de l'art se rencontrent désormais en dehors des métropoles occidentales. Aujourd'hui, la moindre autocratie qui se respecte se dote d'un musée d'art contemporain déconstructiviste. Un pays qui enfreint les droits de l'homme ? Faites venir la galerie Gehry !
- 4 Le Global Guggenheim est une raffinerie culturelle destinée à un groupe d'oligarchies postdémocratiques, comme le sont les innombrables biennales internationales, qui a pour charge de remettre à niveau et de rééduquer la population en surplus³. L'art facilite ainsi le développement d'une nouvelle distribution multipolaire du pouvoir géopolitique, dont les économies prédatrices sont souvent nourries par l'oppression interne, la lutte des classes venue d'en haut et les politiques radicales du choc et de l'effroi.
- 5 L'art contemporain ne se contente pas seulement de refléter mais aussi d'intervenir activement dans la transition vers un nouvel ordre mondial post-Guerre froide. Il joue un rôle central dans l'avancée irrégulière du sémiocapitalisme, partout où T-Mobile plante son drapeau. Il est impliqué dans l'extraction minière de matières premières qui serviront à fabriquer les processeurs *dual-core*. Il pollue, embourgeoise et ravit. Il séduit, consomme, puis s'éloigne d'un seul coup, vous laissant le cœur brisé. Des déserts de Mongolie aux hautes plaines du Pérou, l'art contemporain est partout. Et lorsqu'il est finalement traîné chez Gagosian, maculé de sang et de crasse de la tête aux pieds, il provoque salve après salve des applaudissements enflammés.
- 6 Pourquoi et pour qui l'art contemporain est-il si attrayant ? Voici l'une des réponses possibles : la production artistique renvoie une image fidèle des formes d'hypercapitalisme postdémocratique, qui sont apparemment sur le point de devenir le paradigme dominant de l'après Guerre Froide. Elle semble imprévisible, inexplicable, brillante, versatile, changeante, guidée par l'inspiration et le génie. N'importe quel oligarque aspirant à la dictature aimerait trouver cela en lui-même. La conception traditionnelle du rôle de l'artiste correspond parfaitement à l'image qu'ont d'eux-mêmes les autocrates en herbe, qui voient le gouvernement comme une potentielle - et dangereuse - forme d'art.
- 7 Le système du gouvernement postdémocratique se rapproche tout particulièrement du genre de comportement excentrique de l'artiste masculin de génie. Opaque, corrompu et complètement inexplicable. Ces modèles reposent l'un comme l'autre sur des structures

de camaraderie masculine, aussi démocratiques que la branche mafieuse du coin. L'autorité judiciaire ? Laissons cela au bon goût ! Poids et contrepoids ? Chèques et soldes ! Une bonne gouvernance ? C'est du mauvais commissariat ! On voit bien pourquoi l'oligarque contemporain adore l'art contemporain : c'est exactement ce qu'il lui faut.

- 8 La production artistique traditionnelle constitue donc peut-être un modèle pour les nouveaux riches issus de la privatisation, de l'expropriation et de la spéculation, mais la production artistique en elle-même est aussi l'atelier de nombreux nouveaux pauvres qui tentent leur chance comme virtuoses du JPEG, imposteurs conceptuels, ou comme galeristes du dimanche ou fournisseurs de contenus à temps plein. Car qui dit art, dit travail, ou plus précisément, travail d'attaque⁴. Il est produit tel du spectacle, sur les tapis roulants ininterrompus du postfordisme. Le travail d'attaque ou de choc se traduit par des cadences effrénées - il est enthousiaste, hyperactif et profondément compromis.
- 9 A l'origine, les travailleurs d'attaque étaient des ouvriers de réserve au sein de la jeune Union Soviétique. Le terme est tiré de l'expression *udarny trud*, ou « travail surproductif et enthousiaste » (*udar* : « choc, attaque, coup »). Désormais, lorsqu'il est adapté aux usines culturelles actuelles, le travail d'attaque se rapporte à la dimension sensuelle du choc. Plutôt que de peindre, souder ou mouler, le travail artistique d'attaque se contente de déchirer, de papoter, de poser. Cette forme accélérée de production artistique est percutante et tape-à-l'œil, sensationnelle et retentissante. Son origine historique issue du modèle des brigades staliniennes ajoute du mordant au paradigme de l'hyperproductivité. Les travailleurs d'attaque débitent toutes sortes de formats et de variantes de leurs sentiments, de leurs perceptions et de leur excellence. Intensité ou défoulement, sublime ou camelote, *readymade* ou réalité *readymade* - le travail d'attaque fournit aux consommateurs tout ce qu'ils n'imaginaient même pas vouloir.
- 10 Le travail d'attaque se nourrit d'épuisement et de cadences, de dates butoir et de foutaises curatoriales, de banalités et de notes de bas de page. Il se repaît également d'exploitation accélérée. Je me permettrais même de supposer qu'en dehors des travaux domestiques et de l'assistantat, l'art est l'industrie où le travail non rémunéré est le plus courant. Il subsiste grâce au temps et à l'énergie de stagiaires bénévoles et d'acteurs prêts à s'autoexploiter, et ce, à tous les niveaux et dans presque toutes les fonctions. Le travail non rémunéré et l'exploitation effrénée constituent la matière noire grâce à laquelle le secteur culturel tient.
- 11 Les électrons libres du travail d'attaque et les nouvelles (et anciennes) élites et oligarchies sont la charpente de la politique artistique contemporaine. Tandis que ces derniers gèrent la transition vers la postdémocratie, les premiers la mettent en images. Mais qu'indique cette situation, au juste ? Rien, sinon les manières dont l'art contemporain est impliqué dans la transformation des schémas de pouvoir mondiaux.
- 12 La force de travail de l'art contemporain se compose principalement de gens qui, bien qu'étant constamment au travail, ne correspondent à aucune représentation traditionnelle de celui-ci. Ils refusent obstinément de s'installer dans une quelconque entité suffisamment reconnaissable pour s'apparenter à une classe. Alors que la solution la plus aisée serait de catégoriser ce groupe comme multitude ou comme foule, peut-être serait-il moins romantique de se demander s'ils ne sont pas des représentants du *Lumpenproletariat free-lance*, déterritorialisés et idéologiquement flous : une armée de réserve de l'imagination qui communiquerait grâce à Google Traduction.

- 13 Au lieu de modeler une nouvelle classe, il se pourrait bien que ce groupe se compose - comme l'a féroce formulé Hannah Arendt - du « rebut de toutes les classes ». Ces aventuriers dépossédés que décrit Arendt, ces souteneurs et voyous des villes, prêts à se faire embaucher comme mercenaires et exploités, sont vaguement reflétés (par ailleurs de façon assez déformée) par les brigades de travailleurs d'attaque créatifs qui se trouvent propulsés dans la sphère de circulation globale, que l'on nomme de nos jours le monde de l'art⁵. Si nous admettons la possibilité que les travailleurs d'attaque puissent occuper des terrains aussi glissants - les zones sinistrées et obscures du capitalisme du désastre -, il en ressort alors une image fort peu héroïque, contradictoire et ambivalente du travail artistique.
- 14 Nous devons admettre que le travail artistique n'accédera pas automatiquement au chemin de la résistance et de l'organisation. Que l'opportunisme et la compétition ne sont pas des dérives de cette forme de travail mais qu'ils constituent sa structure inhérente. Que cette force de travail ne marchera jamais à l'unisson, sauf peut-être en dansant sur un pastiche vidéo viral de Lady Gaga. L'international n'existe plus. Occupons-nous désormais du mondial.
- 15 Voici la mauvaise nouvelle : l'art engagé évite systématiquement de discuter de ces sujets⁶. Aborder les conditions intrinsèques du domaine de l'art, ainsi que la corruption flagrante qui y règne - on pourrait citer les pots-de-vin versés dans le but d'intégrer telle ou telle biennale de grande ampleur dans telle ou telle région périphérique - constitue un sujet tabou, même pour la plupart des artistes qui se disent engagés. Bien que l'art engagé réussisse à représenter les prétendues situations locales du monde entier et reconstruit régulièrement la misère et l'injustice, les conditions mêmes de sa production et de son exposition restent encore bien souvent inexplorées. Nous pourrions même dire que la politique de l'art est, dans bien des cas, l'angle mort de l'art contemporain engagé.
- 16 Bien entendu, la critique institutionnelle s'intéresse depuis longtemps à de telles problématiques. Mais nous avons aujourd'hui besoin de les développer davantage⁷. En effet, contrairement à l'ère de la critique institutionnelle, qui était centrée sur les institutions artistiques ou, de façon plus générale, sur la sphère de la représentation, la production artistique (consommation, distribution, commercialisation, etc.) adopte un rôle différent, plus large, au sein de la mondialisation postdémocratique. Pour vous donner un exemple, un phénomène assez absurde mais aussi courant, l'art radical est aujourd'hui très souvent commandité par les banques les plus prédatrices ou les marchands d'armes, et se trouve complètement incorporé dans une rhétorique du *marketing* urbain, de l'image de marque, et de l'ingénierie sociale⁸. Pour des raisons très évidentes, cette condition n'est que très rarement étudiée dans l'art engagé, qui se contente souvent de proposer de l'autoethnisation, des gestes lapidaires et une nostalgie militantiste.
- 17 Je ne prétends pas plaider en faveur d'une attitude innocentiste⁹. Une telle attitude serait au mieux illusoire, au pire un argument de vente parmi d'autres. Elle serait surtout très ennuyeuse. Mais je pense que les artistes engagés pourraient devenir plus crédibles s'ils affrontaient ces problématiques au lieu de se pavaner, sans risque, tels des stalinien réalistes, des situationnistes de la CNN, ou des ingénieurs sociaux au croisement d'un Jamie Oliver et d'un agent de probation. Il est temps de jeter aux ordures cet art commémoratif du marteau et de la faucille. Si nous considérons que la politique est Autre, qu'elle se passe ailleurs, qu'elle appartient toujours à des communautés non représentées

et sans porte-parole possible, alors nous passons à côté de ce qui, aujourd'hui, rend l'art si intrinsèquement politique : sa fonction de lieu de travail, de conflit et... de divertissement - une zone où les contradictions du capital se condensent, et où les incompréhensions entre le mondial et le local prennent une tournure extrêmement amusante et parfois ravageuse.

- 18 Le champ artistique est un espace de contradictions extrêmes et d'exploitation phénoménale. C'est un domaine de marchandage du pouvoir, de spéculation, de machinations financières et de manipulation massive et crapuleuse. Mais c'est aussi un espace de convivialité, de mouvement, d'énergie et de désir. Dans ses meilleures expressions, il représente une incroyable scène cosmopolite peuplée de travailleurs d'attaque forts de leur mobilité, de représentants de commerce prêts à vendre de leur personne, de petits informaticiens prodiges, de filous de la finance, de traducteurs supersoniques, de stagiaires doctorants, et autres travailleurs journaliers et vagabonds du numérique. Il est solidement ancré, à fleur de peau, et fantastiquement plastique. Un lieu commun potentiel où la compétition est impitoyable et où la solidarité reste la seule expression étrangère. Peuplé de charmantes ordures, de brutes, de quasi reines de beauté. Tout en HDMI, CMJN, LGBT. Prétentieux, charmeur, fascinant.
- 19 Ce fouillis garde la tête hors de l'eau grâce au pur dynamisme et au travail acharné d'un tas de femmes. Une ruche de labeur affectif surveillée et contrôlée de près par le capital, étroitement prise dans la toile de ses multiples contradictions. Tout cela est particulièrement adapté à la réalité contemporaine. L'art affecte cette réalité, précisément parce qu'il est empêtré dans tous les aspects de celle-ci. Il est désordonné, imbriqué, tourmenté, irrésistible. Nous devrions tenter de comprendre l'espace qu'il occupe comme un espace politique, au lieu d'essayer de représenter une politique qui se déroule toujours ailleurs. L'art ne se situe pas en dehors de la politique qui, au contraire, réside au cœur de sa production, de sa distribution et de sa réception. Si nous acceptons cela, peut-être pourrions-nous dépasser le degré d'une politique de la représentation et nous aventurer dans une politique qui se tient là, devant nos yeux, prête à être saisie.

NOTES

1. Je m'étends ici sur une notion développée par Hongjohn Lin dans son communiqué curatoriale pour la Biennale de Taipei en 2010. Hongjohn Lin, « Curatorial Statement », dans *10TB Taipei Biennial Guidebook* (Taipei : Taipei Fine Arts Museum, 2010), pp. 10-11

2. Ce phénomène a été décrit comme un procédé d'expropriation mondiale et continu depuis les années 1970. Cf. Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford : Oxford University Press, 2005. Quant à la redistribution des richesses qui en résulte, une étude de l'Institut Mondial pour la Recherche sur l'Economie du Développement basé à l'Université des Nations Unies de Helsinki (UNU-WIDER) a montré qu'en l'an 2000, 1% des adultes les plus riches détenaient à eux seuls 40% des richesses mondiales. La moitié inférieure de la

population adulte mondiale détenait quant à elle 1% de ces richesses. Cf. www.wider.unu.edu/events/past-events/2006-events/en_GB/05-12-2006/.

3. A titre d'exemple de cette implication oligarchique, voir : Taylor, Kate et Kramer, Andrew E. « Museum Board Member Caught in Russian Intrigue », *New York Times*, 27 avril 2010. www.nytimes.com/2010/04/28/nyregion/28trustee.html. Alors que de telles biennales s'étendent de Moscou à Dubaï, jusqu'à Shanghai et à de nombreux pays dits « en voie de développement », il ne faut toutefois pas penser que la postdémocratie est un phénomène qui ne concerne pas les pays occidentaux. L'espace Schengen est un exemple parfait du règne postdémocratique, avec sa foule d'institutions politiques non légitimées par le vote et ses portions entières de populations privées de nationalité (sans compter le regain d'appétit de l'Ancien Monde pour l'élection démocratique de fascistes). L'exposition *The Potosí Principle*, organisée en 2011 à la Haus der Kulturen der Welt de Berlin par Alice Creischer, Andreas Siekmann et Max Jorge Hinderer, souligne de façon pertinente le lien entre oligarchie et production d'images en s'appuyant sur un point de vue historique.

4. Je me sers ici d'un champ sémantique développé par Ekaterina Degot, Cosmin Costinaş et David Riff lors de leur 1^{ère} Biennale Industrielle en Oural, 2010.

5. Arendt s'est peut-être trompée sur la question du goût. Le goût n'est pas forcément une question de communauté, comme elle l'affirmait dans la foulée de Kant. Dans ce contexte, il s'agit de manufacturer un consensus, d'échafauder des réputations et d'autres machinations délicates qui - ouh là - se métamorphosent en bibliographies historico-artistiques. Admettons-le : la politique du goût n'a rien à voir avec le collectif, mais plutôt avec le collectionneur. Pas la communauté, mais le mécène. Pas le partage, mais le parrainage.

6. Il existe bien sûr de nombreuses et louables exceptions et j'avoue avoir moi-même un peu honte à ce sujet.

7. Également développé dans l'ouvrage dirigé par Alex Alberro et Blake Stimson, *Institutional Critique* (Cambridge, MA : MIT Press, 2009). Cf. aussi la collection de numéros de la revue web *transform* : <http://transform.eipcp.net/transversal/0106>.

8. Récemment exposé au Hernie Onstad Kunstsenter à Oslo, le *Guggenheim Visibility Study Group*, un projet très intéressant de Nomeda et Gediminas Urbonas, débattait les tensions entre scènes artistiques locales (et en partie indigénistes) et le système de franchise Guggenheim, avec une étude de cas analysant en détail l'effet Guggenheim. Cf. <http://www.vilma.cc/2G/>. Cf. également : Zulaika, Joseba. *Guggenheim Bilbao Museoa : Museums, Architecture, and City Renewal*, Reno : University of Nevada Press, 2003. Une autre étude de cas : Weber, Beat, Kaufmann, Therese. « The Foundation, the State Secretary and the Bank : A Journey into the Cultural Policy of a Private Institution », *transform*, 25 avril 2006 (<http://transform.eipcp.net/correspondence/1145970626>). Cf. aussi Rosler, Martha. « Take the Money and Run? Can Political and Socio-Critical Art 'Survive'? », *e-flux journal*, n°12 (www.e-flux.com/journal/view/107) ; et Zolghadr, Tirdad. « 11th Istanbul Biennial », *Frieze*, n°127, nov.-déc. 2009 (www.frieze.com/issue/review/11th_istanbul_biennial).

9. Ceci est mis en évidence par la position de supplément publicitaire qu'occupe ce texte dans *e-flux*. La situation est rendue d'autant plus complexe que ces publicités font nul doute étalage de mes propres expositions. Au risque de me répéter, j'aimerais insister sur le fait que je ne considère pas l'innocentisme comme une attitude politique, mais plutôt morale, et par conséquent politiquement hors propos. On trouve un commentaire intéressant sur cette situation dans : Camnitzer, Luis. « The Corruption in the Arts / the Art of Corruption », publié dans le cadre du colloque *Marco Polo Syndrome* organisé à la Haus der Kulturen der Welt de Berlin le 11 Avril 1995. Cf. www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-camnitzer.htm