

ASSOCIATION MARCEL HICTER POUR LA DEMOCRATIE CULTURELLE - FMH

Société contemporaine, art et espace public: vers la création de nouveaux territoires relationnels et esthétiques.

1/3 Le rôle de la scène artiste indépendante dans les changements sociaux

Par Milena Dragicevic Sestic, collaboratrice au Diplôme Européen de l'Association Marcel Hicter.

Société contemporaine, art et espace public: Vers la création de nouveaux territoires relationnels et esthétiques.

1/3 Le rôle de la scène artiste indépendante dans les changements sociaux

Par Milena Dragicevic Sestic, collaboratrice au Diplôme Européen de l'Association Marcel Hicter.

Dans le présent essai, nous allons tenter de montrer en quoi l'hétérogénéité des politiques publiques et des pratiques artistiques a contribué, depuis une dizaine d'années, aux nouvelles réalités européennes, en nous arrêtant particulièrement sur les dynamiques contradictoires à l'œuvre en Europe et, particulièrement, dans sa partie Sud-Est. Nous explorerons l'hypothèse selon laquelle l'artivisme de la société civile, qui lutte contre les différents vecteurs d'action sociale et de dynamique sociale mondiales, a créé de nouveaux espaces d'expression, à la fois dans le monde numérique et dans le monde réel. L'artivisme est réapparu par nécessité de combattre les pressions du marché, les politiques directives publiques et l'indolence et les incapacités du système institutionnel public dans le domaine culturel.

Introduction

L'institutionnalisation de la culture au cours du XXe siècle, sa réglementation et sa « mise aux normes » dues aux fortes influences des politiques publiques, ont provoqué, déjà dans les années 1960, une réaction contre-culturelle. L'élite dirigeante était considérée comme la cause de tous les maux de la société et les institutions culturelles comme l'instrument indépendant d'un pouvoir bureaucratique dépersonnalisé et aliéné. C'est dans cette situation que la reconquête de l'espace public urbain en tant qu'espace d'expression critique a démarré. Théâtre d'intervention, projets artistiques communautaires, peintures murales et toutes sortes

de « fêtes » - des célébrations communautaires – se sont développés, exprimant le désaccord et la contestation par rapport aux institutions culturelles sclérosées et à leurs programmes.

L'exploration et la reconquête de l'espace public eurent lieu néanmoins surtout dans les parcs, les écoles et les petites places de quartier. Les grèves amenèrent de nombreux artistes dans les enceintes des usines (groupe de théâtre Aquarium à Paris), dans les prisons ou du moins à leurs portes (Théâtre du Soleil), dans les hôpitaux (Werktheater, Amsterdam), etc. Des lieux où ils menaient des recherches et jouaient souvent, mais les « véritables » performances étaient généralement réalisées « chez eux » - dans leur espace théâtral. Ils avaient besoin de ces deux dimensions, afin que les publics et les critiques (dans le domaine de l'art) puissent faire référence à leur travail.

Dans les années 1980, l'époque postindustrielle a commencé – le Thatcherisme, pas seulement au Royaume-Uni, mais aussi dans toute l'Europe, a fait fermer les mines et les usines non rentables ; la politiques de valorisation des villes, destinée à les embellir, et les nouvelles normes d'hygiène ont conduit à la fermeture des marchés verts. Les usines et marchés abandonnées « invitaient » des artistes. L'utilisation d'espaces autres que les théâtres est devenue la stratégie phare. Au départ, elle semblait être une nécessité pour les artistes dans un besoin de se rapprocher de la communauté...mais vingt ans plus tard, ces espaces non conventionnels sont devenus la nouvelle fierté et gloire des villes en cours de « valorisation ». La muséalisation des quartiers ouvriers, des habitudes de vie des différents groupes sociaux et la culture comme moyen d'intégration sociale sont devenues les demandes officielles des politiques culturelles.

En parallèle, le monde globalisé avec ses vastes perspectives, d'un côté, et les communautés en difficulté de l'autre, ont créé de nouvelles dynamiques dans l'univers artistique. Les processus renforcés d'intégration européenne ont apporté de nouvelles idées dans la sphère publique. Les différentes identités sociales ont produit différentes pratiques culturelles, qui ont suscité différentes relations à l'espace et différents concepts esthétiques.

La fin du siècle a vu naître de nouvelles dimensions dans l'espace public – davantage de contrôle (vidéosurveillance) et d' « organisation » (actions marketing, embellissements, arts publics, construction de monuments, etc.). La vie sociale urbaine qui a jailli dans les zones piétonnes s'est progressivement déplacée vers les centres commerciaux proposant différents types de divertissements, des cinémas multiplex aux clubs de bowling. Ces espaces étaient « privés », les actions artistiques qui s'y déroulaient étaient synonymes d'intrusion, de blocus – faisant prendre conscience que le quotidien se résumait la plupart du temps à célébrer le consumérisme.

Transition dans le Sud-Est de l'Europe

Dans la majorité des pays du Sud-Est de l'Europe, la politique culturelle a reposé pendant la phase de transition sur deux processus opposés : un processus de « nationalisation » et un processus d' « européanisation ». Néanmoins, jusqu'en l'an 2000, les nouveaux Etats indépendants avaient été stabilisés. Les politiques culturelles nationales ont commencé à faire face à des « questions d'ordre général », adaptant leurs discours et leurs stratégies à une nouvelle demande néolibérale de politiques publiques – en diminuant l'importance de la culture en tant que bien public, et en mettant en question le consensus autour de la culture comme le « paramètre d'identification » clé de l'identité nationale. Afin de trouver une réponse adéquate, les élites culturelles ont remplacé la question de l'identité nationale par le nouveau thème de « valorisation » nationale (considéré comme un moyen de rendre le pays plus compétitif d'un point de vue économique). La culture en tant que puissance douce se retrouvait à la fois dans les processus de séparation et de réconciliation.

La période de transition dans le Sud-Est de l'Europe pourrait être considérée comme une période d'expérience sociale hors du commun, où tout et tout le monde était soumis à des mesures au coup par coup, face à différents types de pressions internes et externes. Il s'agissait aussi d'une période d'après-guerre, ce qui signifie que les profiteurs de guerre sont devenus les nouvelles élites financières, que des populations ont été déplacées sans possibilité de

retour, que de nombreuses villes (y compris les immeubles d'habitation et les usines) étaient anéanties, que le discours politique était empreint de paroles haineuses, etc. Cependant, la nouvelle dynamique sociale a intégré dans l'espace urbain des idées « entrepreneuriales », synonymes de domination des éléments suivants :

- investissements dans des constructions « politiques » (centres commerciaux, parcs aquatiques, piscines, etc., inaugurés par des responsables politiques) ;
- nouveaux types d'entreprises (créées par des autochtones, mais enregistrées dans les îles Caïmans) ;
- nouveaux types de productions culturelles considérés comme une industrie des loisirs – secteurs créatifs prônant le divertissement, l'évasion – avec des producteurs de musique, de films et de programmes télévisés ;
- culture en kiosque et marchés aux puces comme principaux espaces de rencontres et de socialisation (en partie remplacés dernièrement par les centres commerciaux) ;
- économie grise basée sur la contrebande d'importations, la vente de produits d'occasion, etc. ;
- pratiques d'occupation urbaine – créant des bas quartiers dans le centre des villes afin de pousser les autorités à apporter des solutions (migrants roms du Kosovo et du Sud de la Serbie)...

Dans cette situation sociale, l'ensemble du secteur culturel est devenu un véritable acteur du changement. Les artistes et les groupes artistiques ont lancé de nombreux projets pour lutter contre l'injustice et l'exclusion sociales...

Ces actions ont surtout été menées en dehors du système institutionnel public, qui avait d'autres priorités liées à sa propre réforme. Le système culturel public, défini par les politiques publiques (culturelles, éducatives, voire économiques) s'est battu afin de contribuer à la construction d'identités nationales nouvelles (européanisées) dans les Balkans, pour se repositionner au sein d'une nouvelle culture organisationnelle (création de nouvelles missions et objectifs, développement de stratégies, de compétences de collecte de fonds, de techniques d'évaluation, etc.), mais aussi, pour garder sa place (valeur) dans de nouvelles circonstances sociales et politiques.

Le rôle de la scène artiste indépendante dans les changements sociaux

Au début de la période de transition, la voix des artistes et des opérateurs culturels indépendants était une voix contestataire, contre la politique de la haine, les politiques nationalistes et de privatisation corrompues. De nombreuses actions artistiques performatives ont été inventées pour mettre en lumière les quartiers oubliés. Regroupés autour de quelques médias indépendants de la région (généralement des stations de radio locales dans des municipalités dirigées par l'opposition), les artistes essayaient d'entrer dans différentes communautés, d'établir la seule façon possible de communiquer directement avec les citoyens : la communication par le biais de projets artistiques. La culture était le moteur de changement le plus fort – moteur qui plaidait en faveur de questions sociales et politiques plus larges, comme les questions de justice transitionnelle et de répartition distributive, de culture de la paix et de la démocratie. De nombreuses actions et processus ont été lancés à ces fins dans toute la région. Dah Theatre, le mouvement Ice art, le projet FIA (fotografija), le groupe Absolutely (Novi Sad), Konkordija (Vrsac) – tous ces artistes et opérateurs culturels ont apporté de nouvelles idées dans la sphère publique, utilisant la plupart du temps des espaces publics et des festivals spécifiques (Alter Image ; Airplane without engine ; FIAT, Infant) pour les communiquer et interagir avec leurs publics.

Les actions performatives du groupe Skart – les tristesses – l'ont amené chaque week-end de l'année 1993 sur les marchés, dans les gares avec des poèmes écrits¹ (la tristesse des fusils potentiels, la tristesse des légumes potentiels, la tristesse des paysages potentiels, la tristesse des voyageurs potentiels²). Ces poèmes témoignaient des sentiments prédominants de l'époque, encore jamais exprimés sous cette forme... Au cours de ces vingt ans d'activisme, le groupe Skart a parcouru un long chemin, des petites actions politiques spécifiques aux projets impliquant de grands groupes communautaires dans un processus artistique permanent – des chorales à l'art oublié des broderies de cuisine.

Au cours de cette première phase de transition,

l'importance des artistes individuels et de la production artistique affichant leur désobéissance, leur protestation contre les politiques et pratiques publiques, était évidente. Il s'agissait des voix les plus fortes de la contestation, qui, associées à celles des chercheurs, des scientifiques et des activistes civils, ont réussi à trouver de nouveaux espaces d'expression. Un besoin de créer un espace en dehors de la scène politique publique polarisée est donc devenu visible. Dans ce contexte, une nouvelle « génération » d'espaces culturels indépendants a été créée – Metelkova à Ljubljana, le Centre de décontamination culturelle et Rex à Belgrade, Apostrof à Novi Sad, Lamparna à Labin, Mama et Mocvara à Zagreb. En utilisant différents locaux, souvent abandonnés (casernes, usines, entrepôts), ces centres sont devenus d'importantes plateformes d'explorations artistiques, de débats, de relations intersectorielles et, enfin, ils sont devenus des lieux où les citoyens-artistes ont pu développer différentes formes d'activités. Cela a encouragé la création d'une nouvelle génération d'ONG qui, contrairement à la première génération d'artistes, était plus orientée vers les débats théoriques et politiques, reliant l'art au monde de la théorie et de la recherche. Remont, Walking Theory (Centre pour la théorie et la pratique des arts du spectacle), Kuda.org, Shadow casters, Kulturni front, Kulturanova... de nombreux groupements d'artistes avaient mené des projets de recherche et de débat sur des questions socio-politiques essentielles de la scène locale et mondiale, visant à développer les potentiels des scènes indépendantes culturelles et artistiques dans la région.

La culture numérique a conduit de nombreux artistes vers la sphère virtuelle qui, au milieu des années 1990, était considérée comme un espace sans limite, un espace de liberté d'expression et de plaisir. Tout ce qui n'était pas possible dans le monde réel semblait accessible dans un espace virtuel, si bien que des projets comme le Yugomuseum de Mrdjan Bajic ont été conçus pour communiquer un message aux anciens Yougoslaves dispersés qui avaient fui aux quatre coins du monde pour échapper à la guerre et à l'hystérie nationaliste. A la fin de cette décennie, les conséquences de la crise économique mondiale étaient également visibles dans cette région du Sud-Est de l'Europe, alors que

les processus de démocratisation n'avaient pas encore été implantés avec succès. Ainsi, la culture dans une période d'apathie (Russell Jacoby, *Picture Imperfect : Utopian Thought for an Anti-Utopian Age*, Columbia University Press, 2005 et du même auteur : *The End of Utopia : Politics and Culture in the Age of Apathy*, Basic Books, 1999). a suscité de nouvelles demandes auprès des activistes-artistes : devenir des producteurs – pas d'œuvres artistiques en tant que telles, mais d'une prise de conscience de la profonde crise sociale. Eux-mêmes soulèvent une question : ne risquent-ils pas de devenir des producteurs d'utopie³, étant donné qu'ils agissent avant tout pour provoquer des changements, mais des changements concrets et minimes au sein d'une société mondialisée ? La scène indépendante dans le monde de l'art et de la culture a développé son propre univers d'action associé à de nouvelles forces sociales émergentes, encore fragiles, des initiatives citoyennes, des mouvements étudiants, et même de rares pratiques de gestion autonomes, mises en œuvre pour « sauver » les usines (cas de l'artiste Milica Ruzicic et de l'entreprise Yugoremedija à Zrenjanin). L'ensemble de la scène indépendante a montré un grand sens des responsabilités... Les organisations ont développé un sens mutuel de solidarité, qui s'est pleinement affirmé au cours de différentes actions visant à soutenir des collègues qui allaient perdre leur espace de production et de diffusion de leurs œuvres – comme cela a été le cas pour la galerie Context, pour qui de nombreuses lettres et actions de lobbying avaient été réunies⁴.

1. Le groupe poursuit encore aujourd'hui son activisme artistique en dehors de la « logique de projet » et sans budget. « KITCHEN WISDOMS, New Embroideries-approved utopia » est un projet autonome, financé grâce à des économies personnelles et indépendant de toute structure culturelle/sociale.

2. Traduit à partir de la traduction anglaise de David Albahari : *The sadness of potential rifles*, *The sadness of potential vegetables*, *The sadness of potential landscapes*, *The sadness of potential travellers*.

3. Le titre de la nouvelle saison de l'Atelier 212 est Utopie (après Révolution en 2009-10 et Yougoslavie en 2010-11).

4. Notamment la lettre signée par l'artiste Milica Tomic, le Dah Theatre, le groupe Skart, le groupe Monument, Les quatre visages d'Omarska, Femmes en noir, etc.

Voir : www.seecult.org/files/Skart-Dah-Spomenik-CLO-Zene_Pismo-podrske-Kontesku_0.pdf