

ASSOCIATION MARCEL HICTER POUR LA DEMOCRATIE CULTURELLE - FMH

L'esthétique relationnelle, vers un art de la rencontre ?

Par Mathias Mellaerts, chargé de mission, Association Marcel Hicter

4 juin 2020

L'esthétique relationnelle, vers un art de la rencontre ?

Par Mathias Mellaerts, chargé de mission, Association Marcel Hicter

Dans cette analyse nous allons nous intéresser à l'ouvrage *Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud paru en 1998 car l'auteur y met évidence la grande variété des pratiques artistiques et des artistes qui, au tournant des années 1990, mettent en place des démarches non traditionnelles voire non conventionnelles. En revanche ces expériences artistiques peuvent s'apparenter à des démarches d'activisme politique, d'engagement social ou de dialogue public. Dans cette perspective, l'art devient une activité, qui peut prendre la forme de repas partagés, d'ateliers cuisine, d'ateliers d'alphabétisation, de jardins communautaires, etc.

Nous proposons dans cette analyse de réinterroger la notion d'esthétique relationnelle sous l'angle de Claire Bishop et de Paul Ardenne. Tous deux s'interrogent sur les conditions qui peuvent permettre à l'art d'inviter à une véritable rencontre.

a) Esthétique relationnelle

Le terme *esthétique relationnelle* est utilisé par Nicolas Bourriaud pour

montrer en quoi le travail de différents artistes des années 1990 (Felix Gonzalez-Torres, Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, etc.) peuvent se rejoindre malgré des pratiques a priori très différentes. En effet, à travers son essai, il estime que les œuvres produites par ces créateurs invitent l'art à devenir « un état de rencontre¹ ». Loin de se limiter à un art qui ne demanderait de la part du public qu'une simple action d'interprétation de l'œuvre, l'auteur cherche, au contraire, à démontrer l'importance accordée aux interactions humaines reconfigurées dans les pratiques artistiques des années 90.

Pour Nicolas Bourriaud, l'objet d'art perd dans ce contexte son statut d'objet singulier et unique pour être perçu comme « un faisceau de relations avec le monde, donnant naissance à d'autres relations, et ainsi de suite, à l'infini² ». Ainsi, parmi les exemples qu'il donne nous pouvons citer le travail de l'artiste germano-thaïlandais Rirkrit Tiravanija qui installe une cuisine pop-up à la Biennale de Venise³. L'artiste cubain Félix González-Torres invite, quant à lui, des spectateurs à prendre de bonbons dans un tas dans le coin d'une galerie⁴. Dans ces cas de figure, il est évident que l'œuvre d'art ne se limite pas au plat qui est servi ou bien la sucrerie. En revanche, elle se construit à travers un dispositif qui prend en compte les différents modes de participations, d'interactions, d'échanges et de relations dont elle est à la fois l'objet et le sujet. Pour Nicolas Bourriaud, l'objectif de ces dispositifs est de nous inviter à nous demander « ce travail me permet-il d'entrer en dialogue ? Pourrais-je exister, et comment, dans l'espace qu'il définit ?⁵ »

Dans son livre, Bourriaud situe l'esthétique relationnelle dans la lignée

historique de l'Art Conceptuel, du Dadaïsme et du Situationnisme. Ce type de propositions artistiques appelait spécifiquement à la création d'« événements » ou de « situations ». L'International situationnisme a été fondé en 1957 à Cosio d'Arroscia en Italie. L'objectif des situationnistes était de « construire des situations », ils cherchent en effet à « créer un moment de vie qui puisse être concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements ». L'objectif est d'arriver à ce que ces moments de vie puisse échapper aux dictas de la « société du spectacle ». Guy Debord fut le chef de file de ce mouvement comme en atteste son célèbre ouvrage *La société du spectacle*, écrit en 1967, et dans lequel il expose les 221 thèses principales du groupe. L'une des principales critiques qui y fut développée est celle de la « réification » ou « marchandisation » de la vie sociale par les sociétés capitalistes occidentales. Selon Guy Debord, ces dernières ont à ce point développé la production industrielle que les individus deviennent eux-mêmes des marchandises dont le destin se borne à participer à l'activité médiatique qu'il appelle le « spectacle » sans qu'il en soient pour autant des acteurs actifs.

Pour Nicolas Bourriaud, l'œuvre d'art « relationnelle » a un statut particulier. Elle se situe entre l'esthétique et le politique. Outre son aspect formel, elle cherche à susciter l'avènement de nouvelles formes d'interactions et d'engagement. À cet égard, Bourriaud perpétue l'héritage marxiste de l'esthétique moderne de la production. Dans la pensée moderne, l'art est vu comme un outil de changement profond de la société et en ce sens contient en lui un caractère révolutionnaire. Aussi, loin d'être une rupture radicale avec le discours du modernisme, pour Bourriaud,

l'art relationnel constitue un témoignage que la modernité « n'est pas morte »⁶.

Cependant, Bourriaud soutient que l'*art relationnel* occupe une position unique, à la fois sur le plan historique et conceptuel. En effet, contrairement aux avant-gardes modernistes du début du XX^e siècle, il ne s'agit pas avec l'*art relationnel* de présenter des œuvres faisant appel à des utopies révolutionnaires. De ce point de vue, l'*esthétique relationnelle* ne se présente pas comme une théorie de l'art, mais plutôt comme une théorie de la *forme*, dans la mesure où la « forme » est définie en termes de rencontres humaines suscitées par l'œuvre⁷. Pour Bourriaud, ces relations esthétiques privilégient la construction d'une expérience partagée sur la modèle de la proposition situationniste⁸.

Un art de la rencontre ?

L'idée que l'*esthétique relationnelle* inviterait le public à la rencontre et à la réflexion sur les interactions humaines est stimulante, mais elle est également problématique. En effet, dans ce contexte, comment évaluer exactement le succès ou l'échec d'un tas de bonbons posé sur le sol d'une galerie ? Il ne s'agit pas d'évaluer le tas de bonbon selon des critères formels. L'idée est d'évaluer la participation du public. Le public se saisit-il des sucreries présentes sur le sol ou non ? Cela étant dit, même si la réponse était affirmative, cela suffirait-il pour savoir si l'objectif de rencontre est atteint ? Il est permis d'en douter.

Cette critique de l'*esthétique relationnelle* a été formulée par l'Historienne de l'art Claire Bishop⁹. « Bourriaud », écrit-elle : « veut assimiler le jugement esthétique à un jugement éthico politique des relations produites par une œuvre d'art. Mais

comment mesurer ou comparer ces relations?¹⁰ » En effet, si l'art relationnel invite le public à entrer en relation « alors la prochaine question logique à poser est de savoir quels types de relations se produisent, pour qui et pourquoi ?¹¹ ». Cette critique repose sur l'hypothèse que toutes les relations ne valent pas la peine d'être célébrées.

C'est une chose de défendre le relationnel en tant qu'outil de pensée, pour donner du sens à un corpus d'œuvres hétérogènes. C'en est une autre de vanter le relationnel comme un bien en soi, indépendamment du contexte ou du type de relation qui est susceptible de s'en dégager. En effet, l'exploitation, l'humiliation et la violence physique ou psychologique ainsi que, d'une certaine manière, l'indifférence sont également des relations humaines. La nature qualitative de la relation doit dans une certaine mesure avoir une incidence sur la valeur esthétique de l'œuvre. Ce qui implique de pouvoir réfléchir et évaluer la qualité de cette relation. Faute d'une réflexion critique dans ce sens, les relations auxquelles invitent les œuvres qui y prétendent risquent de tomber, au mieux, dans des relations très consensuelles. Un tas de bonbon est posé sur le sol, il est possible d'en prendre un. Et après ?

Pour Bishop, il importe également de savoir quel type de public est impacté par cet art relationnel. Si les publics sont fortement homogènes, composés d'une même tranche d'âge ou d'un même milieu socio-économique, voire même composés quasi exclusivement d'initiés du monde de l'art, la notion de relation sera bien entendu à relativiser.

Une deuxième critique de l'esthétique relationnelle a été formulée par l'historien d'art Paul Ardenne, dans son livre *Un art*

contextuel. L'auteur s'attache notamment à critiquer la position de l'artiste qui deviendrait « un médiateur ». Paul Ardenne souligne que de nombreuses institutions culturelles s'intéressent aux dispositifs dit « participatifs ». Dans ce contexte, il craint une banalisation de ces types de propositions ainsi qu'une réappropriation institutionnelle. Pour Paul Ardenne, il y a un problème lorsque :

« (...) l'art participatif, instrumentalisé, institutionnalisé, intronise l'artiste comme médiateur-fonctionnaire et, ce faisant, conforte de manière parallèle et mécanique, au plus haut niveau, une culture de la réparation¹². »

Pour Paul Ardenne, « la culture de la réparation » est une idéologie qui fonde sa légitimité dans un climat de « culpabilité ». L'idée sous-jacente serait de considérer que la société va globalement mal car elle est traversée par de profondes tensions et détresses. Dans ce contexte, les institutions pourraient chercher à mandater un « artiste réparateur » dont la mission serait d'endiguer les maux. Pour Paul Ardenne, l'art acquiert ici une mission presque religieuse¹³.

Il souligne que l'un des principaux dangers de cette idéologie de la réparation serait de faire perdre à l'artiste son potentiel « désobéissant ». Dans un contexte d'institutionnalisation des pratiques, l'artiste deviendrait « doux et serviable »¹⁴. En effet,

« Il ne fraye pas avec le nihilisme, ne brûle plus ses ailes de géant au feu de la création et de ses abîmes ; il se conforme au contraire au commun, et s'en va frapper à la porte des officines du traitement social¹⁵. »

Le risque serait d'aboutir à un dispositif artistique pensé comme une sorte de remédiation. Celle-ci relèverait d'une volonté de restaurer une communauté par le rapprochement social, car il serait postulé un effondrement des valeurs qui constituerait un discours et un jugement communs. Paul Ardenne soutient que de nombreux artistes sont sollicités aujourd'hui par les pouvoirs publics pour réaliser des animations dans des institutions publiques. Il souligne que dans le cadre d'emplois subsidiés par les pouvoirs publics, la tentation peut être importante pour un artiste de collaborer, véritable instrumentalisation de pratique pour justifier le pouvoir en place¹⁶.

L'écueil est de passer d'une volonté militante de transformation politique des rapports au monde à une dictât du bien commun et de l'intégration. Ce qui est dénoncé ici avec force par Paul Ardenne, est la promulgation d'un art relationnel qui deviendrait un dispositif de pacification des tensions sociales. Le rôle de l'artiste s'apparenterait ainsi à celui d'un « missionnaire ».

Conclusion

Il existe un champ dans les pratiques artistiques contemporaines qui offre une place prépondérante à l'expérience participative. Certaines œuvres peuvent impliquer le public plus ou moins directement. Nicolas Bourriaud, parle d'une véritable *esthétique relationnelle*. Comme nous l'avons vu, l'Historienne de l'art Claire Bishop dans son article « Antagonisme and Relational Aesthetics » avance l'idée que les œuvres exemplifiées par Bourriaud se limiteraient à une conception consensuelle de la relation. Paul Ardenne, quant à lui, critique dans son livre *Un art contextuel* le risque que ces

pratiques artistiques perdent les aspects contestataires et deviennent une forme de stratégie déguisée dans le but d'obtenir la pacification sociale.

Bibliographie

Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Champs arts, Paris. 2002.

Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », in *October*, January 1, 2004.

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Paris, 1998.

Nicolas Bourriaud, « Pour une esthétique relationnelle (Première partie) », in *Documents sur l'art*, n° 7, printemps 1995.

Notes

1 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Paris, 1998.

2 Nicolas Bourriaud, « Pour une esthétique relationnelle (Première partie) », in *Documents sur l'art*, n° 7, printemps 1995. p. 88-99.

3 Cf. Fig. 1 Rirkrit Tiravanija à Art Basel 2016. <https://www.kitchenaid.fr/serious-about-food/articles/les-fourneaux-de-rikrit>

4 Cf. Fig. 2 Félix González-Torres, Candy Stack. <https://www.wikiart.org/fr/felix-gonzalez-torres/untitled-portrait-of-ross-in-l-a-1991>

5 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit. p. 59.

6 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit. pp. 11 sq.

7 Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », in *October*, January 1, 2004, p. 65

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Champ arts, Paris, 2002. p. 203.

13 *Ibid.*, p. 203 sq.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 203.

16 *Ib.*



Fig. 1 Rirkrit Tiravanija à Art Basel 2016. <https://www.kitchenaid.fr/serious-about-food/articles/les-fourneaux-de-rikrit>



Fig. 2 Félix González-Torres, « Untitled » (Portrait of Ross in L.A.), 1991. © Félix González-Torres <https://www.wikiart.org/fr/felix-gonzalez-torres/untitled-portrait-of-ross-in-l-a-1991>