

Natalia Prihodko et Anna Battiston

Introduction

Lieu de l'art

Réflexions au départ de la galerie Colbert

CONSIDÉRER LA CRÉATION ARTISTIQUE PAR LE PRISME DU LIEU

Aujourd'hui nous observons une diversité considérable de lieux où les œuvres d'art sont créées et exposées. Musée et galerie, centre d'art et centre commercial, place publique et ferme urbaine présentent quelques éléments emblématiques de la topographie de l'art contemporain. Que sa fonction première soit liée à l'art ou non, chaque lieu, dès qu'il accueille une œuvre, place celle-ci dans son système de coordonnées. Il est donc important de comprendre comment l'œuvre s'y positionne et vers quoi est dirigée l'intention de l'artiste au sein de ce système.

La diversité des pratiques artistiques contemporaines est, en grande partie, liée au fait que le lieu de création et d'exposition n'est plus perçu comme une donnée extérieure, accessoire. En effet, il institue une logique de production de l'œuvre en déterminant sa structure formelle et son fonctionnement socioculturel. Il produit un impact au niveau de sa configuration matérielle (les dimensions, l'éclairage, l'entourage, etc.) aussi bien qu'au niveau des pratiques et des codes de comportement qu'elle génère (on ne se comporte pas de même manière dans un musée, dans un *shopping mall* et dans la rue). Pourquoi donc l'artiste destine son œuvre à un lieu plutôt qu'à un autre ? Quels types de relations l'artiste révèle, active, crée, met en tension ? Qu'est-ce qui se trouve en jeu *quand l'œuvre a lieu* (pour reprendre les mots de Jean-Marc Poinot) ?

Le paysage topographique de l'art contemporain résulte de l'intérêt des artistes pour des lieux variés, leurs propriétés physiques ainsi que leurs contextes historique, culturel, sociopolitique. Cependant, il ne suffit pas de déplacer l'œuvre d'art d'une salle de musée à une place publique pour nouer de véritables liens avec le lieu. Considérer la création artistique par le prisme du lieu ne suppose pas tant le problème de délocalisation¹ que la capacité de saisir et d'explorer le potentiel matériel, symbolique et relationnel du lieu. Par

1. KWON Miwon, *One place after another: site specific art and locational identity*, Cambridge (Mass.), Londres, The MIT Press, 2002, p. 65.

ailleurs, la question du lieu de l'art ne se limite pas à ce qui s'appelle l'œuvre *in situ*.

Cet ouvrage propose de se pencher sur les manières dont l'œuvre d'art peut s'inscrire dans un lieu, mais aussi inscrire dans son propre tissu les traits du lieu. En effet, sans se laisser imprégner par les caractéristiques intrinsèques du lieu, l'œuvre ne peut pas s'y enraciner, y prendre forme et y fonctionner. Ainsi, elle « prélève dans le réel qui l'entourne des éléments aussi divers que le cadre architectural et naturel ou les traces et marques d'événements et d'activités » comme l'écrit² Jean-Marc Poinot. L'historien de l'art propose une perspective qui a structuré, en grande partie, notre recherche :

« Il faut en finir avec l'idée selon laquelle le site, le cadre d'implantation, voire le contexte contiendrait l'œuvre. C'est bien au contraire l'œuvre qui contient les traits ou fragments du site dans lequel elle est implantée³. »

En prélevant des éléments du site de son implantation, l'œuvre tisse avec lui un lien intrinsèque et par là même devient capable d'y produire un effet en retour. Autrement dit, quand l'œuvre intègre dans sa structure les relations matérielles et symboliques qui déterminent le fonctionnement et l'existence même du lieu, elle peut agir sur ses usages et modifier l'imaginaire associé à celui-ci.

La manière dont l'œuvre opère au sein du lieu est liée aux possibilités et aux contraintes physiques de ce dernier, mais également aux pratiques vivantes que ses acteurs et usagers y amènent. Un lieu de l'art est donc nécessairement un lieu de rencontre avec le public. La présence de ce dernier est cruciale, car c'est par le contact avec lui que l'œuvre devient un fait socioculturel et qu'elle entre en interaction avec la société et les problématiques sociétales.

Le site d'implantation de l'œuvre détermine la voie de l'art vers le spectateur. Considérer cette voie n'est pas anodin, car elle interroge les visées sociales des interventions artistiques ou des politiques culturelles. En effet, chaque lieu est traversé par des publics spécifiques qui varient d'un lieu à l'autre. D'un autre côté, le chemin qui mène le spectateur vers une œuvre d'art met en jeu l'expérience sensible vécue sur ce chemin ; elle affecte nécessairement la perception de l'œuvre. Mise en vue dans un musée, dans une rue ou dans une friche industrielle, l'œuvre d'art active des mécanismes différents pour donner lieu à une rencontre avec le public.

Partant de ces considérations théoriques, nous comprenons par lieu de l'art une situation localisée au croisement des contextes multiples où l'œuvre d'art se produit et acquiert son spectateur. Nous proposons donc d'aborder l'art contemporain par ce prisme, afin d'interroger les liens multiples et intrinsèques

2. POINOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Genève, Mamco, Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 104.

3. *Ibid.*

qui existent entre les formes d'expression artistique et les lieux dans lesquels elles se réalisent.

UN REGARD SUR L'HISTOIRE DE L'ART

Prendre en examen les différents niveaux d'interaction entre artiste, œuvre et lieu permet de mettre en lumière des aspects de l'histoire de l'art que la seule analyse formelle, sociologique ou culturelle ne peut pas révéler. Ainsi, la problématique du lieu de l'art permet une convergence des approches méthodologiques multiples et s'offre comme un outil transdisciplinaire⁴ au croisement entre histoire sociale et politique⁵ de l'art, critique institutionnelle⁶ et géographie de l'art⁷. Par ailleurs, la question du lieu de l'art forme un point focal particulièrement intéressant pour révéler les résonances similaires que le lieu peut avoir dans la création artistique au sein de contextes sociopolitiques culturels différents.

Cet ouvrage réunit des études des cas allant des années 1960 jusqu'à aujourd'hui, situés principalement dans l'Europe géographique. Si nous avons choisi de nous concentrer sur cette zone, c'est parce qu'elle est fortement marquée par l'histoire d'une division politique et idéologique entre Est et Ouest. Tandis que l'héritage de la guerre froide continue à avoir une influence sur l'histoire culturelle, sociale et politique et à déterminer en large partie l'actualité, il paraît d'autant plus important de problématiser ses catégories ainsi que certains des canons traditionnels de l'histoire de l'art⁸ tout en prolongeant des travaux menés en ce sens⁹.

4. GINZBURG Carlo, HERBERT James D., MITCHELL William John Thomas, REESE FORREST Thomas et HANDLER SPITZ Ellen, « Inter/disciplinary », *The Art Bulletin*, vol. 77, n° 4, décembre 1995, p. 534-552; HOLMES Brian, « L'extra-disciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle », *Multitudes*, n° 1, janvier 2007, p. 11-17.

5. CLARK Timothy James, « Questions préliminaires : l'œuvre d'art et l'idéologie », *Histoire et critique des arts*, n° 9-10, 1976; voir également WILLIAM John Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les presses du réel, 2013 (1986).

6. BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'Amour de l'art : Les musées et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966; ALBERRO Alexandre et STIMSON Blake, (dir.), *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2009; CLARK Timothy James, *Farewell to an Idea, Episodes from a History of Modernism*, Yale, New Haven et Londres, University Press, 1999; EYRIES Alexandre, « La culture, opération symbolique et/ou enjeu politique? », *Quaderni*, n° 85, automne 2014.

7. DA COSTA KAUFMANN Thomas, DOSSIN Catherine, *Circulations in the Global History of Art*, New York, Routledge, 2015.

8. POLLOCK Giselda, « Des canons et des guerres culturelles » (1999), *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, p. 45-69; CASTELNUOVO E. et GINZBURG C., « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 38, n° 1, 1981, p. 51-72, [https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1981_num_40_1_2133] consulté le 22 octobre 2024.

9. Notamment JAKUBOWSKA Agatha et RADOMSKA Magdalena (dir.), *Horizontal Art History and Beyond: Revising Peripheral Critical Practices*, New York, Londres, Routledge, 2023; ARNOUX Mathilde, *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide*, Paris, FMSH, 2018.

Notre recherche se propose de dépasser les catégories constituées par des discours idéologiques et conceptions binaires telles qu'instrumentalisation, indépendance, expression libre, propagande, centre, périphérie, etc. Dans le domaine de la création artistique, cette approche permet non seulement de revaloriser des cas souvent méconnus, et de les approcher à partir d'un nouvel angle, mais aussi de rendre compte de la complexité des choix et de l'ambiguïté des positions des acteurs et actrices du monde de l'art dans des contextes sociopolitiques différents et d'en proposer des points d'articulation.

Ainsi, notre travail se situe dans le cadre d'une histoire culturelle qui connaît depuis deux décennies au moins un tournant transnational, s'intéressant tantôt à l'action culturelle des États¹⁰, tantôt aux circulations des idées, des images et des pratiques, dans une approche attentive aux transferts culturels¹¹. Cette histoire croisée de la culture nous semble permettre une mise en valeur des réalités qui échappent aux prismes nationaux et aux schémas classiques de l'histoire comparée et des relations internationales, et de questionner les phénomènes de réception partielle, d'appropriation sélective, de traduction et d'interprétation parfois erronées.

Remettre les formes de création artistique en relation avec les lieux dont elles émergent permet ainsi d'échapper à des approches excessivement centrées sur des disciplines particulières ou enclines au jugement de valeur, focalisées sur la succession des influences, sur les filiations artistiques ou sur le vocabulaire formel, pour donner au contraire toute sa place aux contextes inhérents de production de l'œuvre. Cette démarche transversale se propose d'apporter un regard transnational sur l'art contemporain, mieux comprendre sa dimension socioculturelle et politique, d'enrichir l'histoire de la culture visuelle, mais aussi de tracer celle des sensibilités et du vécu.

Si la notion du lieu de l'art se prête particulièrement bien à une étude transversale et transdisciplinaire, c'est également parce qu'elle est de nature très malléable. Au lieu de chercher à l'enfermer dans une définition rigide, nous avons tenté d'en faire un parti pris de notre recherche et de notre ouvrage. En effet, chaque auteure et chaque auteur propose sa propre conceptualisation du lieu de l'art, en lien avec la thématique de sa contribution, tout en s'inscrivant dans un cadre méthodologique commun. C'est à travers cette pluralité des regards analytiques et des styles d'écriture que nous avons pu interroger les dimensions multiples du lieu de l'art.

10. POIRRIER Philippe, (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde (1945-2011)*, La Documentation française, coll. « Travaux et documents », 2011 ; DULPHY Anne, FRANK Robert, MATARD-BONUCCI Marie-Anne et ORY Pascal (dir.), *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bristol, Peter Lang, coll. « Histoire et Science Politique », vol. 10, 2010.

11. ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013 ; DA COSTA KAUFMANN Thomas, *Toward a Geography of Art*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2004.

PROJET COLLECTIF ET ÉCRITURE POLYPHONIQUE

Cette publication est issue d'un projet collectif d'art et de recherche mené dans le cadre de la résidence INHALab entre septembre et décembre 2019. Proposé et porté par Anna Battiston, Sasha Baydal et Natalia Prihodko, le projet a réuni des artistes et des critiques d'art, des chercheurs et chercheuses ainsi que d'autres professionnels de l'art contemporain. Ensemble, nous avons l'ambition de proposer un espace d'échange où un travail théorique pouvait se faire côte à côte avec des pratiques artistiques. Pour ce faire, notre recherche interdisciplinaire a pris la forme d'une série d'événements : interventions artistiques, performances, projections, ateliers de recherche et rencontres-discussions entre autres. Cet ouvrage retrace les axes principaux des échanges qui ont eu lieu lors de ces événements et rencontres et en propose un développement.

À l'instar de la diversité des formats d'interaction lors de la résidence, les contributions à cet ouvrage comprennent des genres variés allant des articles de recherche jusqu'à une écriture poétique en passant par des essais. Aux côtés des textes signés d'un auteur ou d'une auteure, on trouve des dialogues ainsi qu'un quadrilogue. Entre les investigations historico-théoriques et les commentaires d'une expérience personnelle, les caractères variés des textes font également écho aux lieux depuis lesquels écrivent les auteurs et auteures, en montrant les résonances que le lieu peut avoir en tant que l'objet d'une recherche, mais aussi comme localisation et le point de départ de celle-ci.

Cette écriture polyphonique est donc pour nous une manière de prolonger le projet transdisciplinaire qui se trouve à son origine. Par ailleurs, elle s'inscrit dans la continuité de la méthodologie critique élaborée à la fin des années 1960 par l'Italienne Carla Lonzi. Visant à remettre radicalement en question la posture autoritaire du critique d'art, Lonzi publie les *Discorsi*¹² en envisageant une nouvelle critique d'art sous forme des retranscriptions des conversations qu'elle avait menées avec les artistes de son époque au cours de plusieurs années¹³. Elle conçoit l'espace d'expression comme un espace polyphonique où l'auteure cherche à émerger la pensée de ses interlocuteurs et interlocutrices sans imposer la sienne¹⁴; cette approche a eu une résonance importante dans notre travail.

12. IAMURRI Laura, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata, Quodlibet Studio, 2016, p. 167- 214.

13. Carla Lonzi mène ce projet entre 1963 et 1967, l'époque où elle travaille pour le périodique de la RAI, *L'Approdo letterario*, et pour la revue *Marcatré*.

14. Cette approche aboutira à la rédaction de *Autoritratto* (1969), le recueil d'une série de rencontres entre Lonzi et 14 artistes de la scène italienne : Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis (d'origine grec), Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly (américain, mais installé à Rome depuis 1957). Voir : LONZI Carla, *Autoritratto*, Bari, Ed. De Donato, 1969.

En effet, les conversations et les échanges – qu’ils soient à l’origine des textes ou qu’ils soient retranscrits sous forme des textes – mettent en relation des perspectives, des expériences, des sensibilités différentes autour d’un questionnement commun, tout en montrant les points de rencontre et de divergence. La pluralité des voix n’est finalement qu’un prolongement de la multiplicité d’approches analytiques que le *lieu de l’art* comme prisme d’analyse permet. Cette pluralité se reflète également dans la structure de l’ouvrage qui émane du lieu même qui se trouve à l’origine de notre recherche.

RÉFLEXIONS AU DÉPART DE LA GALERIE COLBERT

Au cours de notre projet de recherche porté par un intérêt commun pour la problématique du lieu de l’art, nous avons confronté nos approches théoriques au lieu même de notre résidence de recherche – la galerie Colbert. Ancien passage couvert dédié aux commerces, ce lieu accueille aujourd’hui l’Institut national d’histoire de l’art. Son architecture rappelle ses usages d’origine et se perpétue dans les usages nouveaux, tandis que son nom garde la trace d’une alliance entre la culture et le passé colonial. Traversée par les chercheurs, les étudiants, mais aussi par les touristes et les promeneurs, la galerie Colbert attire des publics variés et, par conséquent, se trouve investie par leurs attitudes et pratiques.

Tout comme la Rotonde dodécagonale en son centre, ce lieu aux facettes multiples qu’est la galerie Colbert a inspiré la logique de notre recherche. À l’instar de l’artiste Andrea Acosta qui récoltait des éléments pour son installation *in situ* lors des promenades qui partaient du centre de la Rotonde dans une direction nouvelle à chaque fois, nous avons essayé d’explorer les différents axes de réflexions s’ouvrant à partir de ce lieu. La structure de notre ouvrage prolonge ce mouvement.

Chacune des trois parties de l’ouvrage commence par une discussion avec les artistes autour de leurs interventions réalisées dans la galerie Colbert lors de la résidence. L’œuvre *in situ* qui se trouve au cœur de chaque discussion annonce un axe de réflexions qui est développé dans les textes qui suivent au sein de la même partie. Ces textes proposent des cas d’études qui s’ouvrent sur d’autres lieux géographiques et touchent aux périodes différentes.

Ainsi, les trois parties de l’ouvrage interrogent les trois dimensions du lieu de l’art. La première est celle d’un lieu institutionnel étroitement lié à la légitimation des formes artistiques et à la production des récits sur l’art. La deuxième approche le lieu comme un espace qui se constitue et se pratique sous l’influence des divers mécanismes de pouvoir. Enfin la troisième montre le lieu comme un territoire existentiel accueillant les pratiques de création aux côtés des pratiques de vie. C’est au croisement de ces trois dimensions que la notion de lieu de l’art permet d’interroger l’art contemporain dans la complexité des conditions de production, de diffusion et de réception.

TROIS DIMENSIONS DU LIEU DE L'ART

Institutions et récits d'art Critique et réinvention

Les formes d'expression que nous reconnaissons en tant que « art » sont souvent celles que nous découvrons dans les lieux que nous identifions comme « lieux de l'art ». Des objets, des actions, des gestes deviennent de l'« art » aux yeux du public et de la société parce qu'ils sont passés par un processus de légitimation qui les inscrit dans la sphère artistique. Les institutions d'art sont actrices premières de ce processus.

Les institutions façonnent donc le paysage artistique et les manières dont elles le font, découlent directement de leurs modes de fonctionnement et modèles économiques, mais aussi et surtout de leurs alliances avec les pouvoirs politiques publics ou privés. Depuis l'émergence de la critique institutionnelle dans les années 1960, les artistes s'intéressent de plus en plus au fonctionnement des institutions pour révéler en quoi elles conditionnent leur création. Les artistes mettent en cause et réinventent leurs propres relations avec elles.

En effet, les institutions d'art exercent une double influence sur le travail artistique. D'une part, elles peuvent être limitantes pour les formes d'expression et les choix artistiques. D'autre part, en tant que « lieux propres » de la production artistique, elles offrent aux artistes un terrain d'exposition perpétué dans le temps et donc une forme de stabilité. Celle-ci devient alors un appui pour les recherches artistiques permettant de déployer des expériences et des expérimentations autour de la création et la perception des œuvres d'art.

Pour Michel de Certeau, un « lieu propre » contient une configuration stable avec son propre ordre¹⁵ qui règne dans la distribution des surfaces et des équipements ainsi que des moments et des formes d'interaction. Si l'institution d'art est un « lieu propre » de l'art, agir sur son territoire suppose d'inscrire la production artistique dans l'ordre qui y est établi. Mais cela ne signifie pas nécessairement de l'y soumettre. La critique institutionnelle est un moyen de questionner ou détourner le fonctionnement d'une institution en agissant sur son territoire même.

En plus de la mise en cause des institutions existantes, les artistes créent des institutions nouvelles. Si les premières excluent certaines formes artistiques, les secondes leur permettent d'avoir lieu. Qui participe à la constitution de l'autorité d'une institution donnée ? Quels artistes et quelles pratiques artistiques sont concernés par ce processus ? Quelle(s) communauté(s) se constituent autour d'une institution ?

Un lieu d'art institutionnalisé joue un rôle fondateur sur les formes d'expression artistique qu'il accueille. La question est de savoir quelles sont ces formes et comment elles participent à l'évolution des institutions et par conséquent

¹⁵. DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2017, p. 173-174.

du système de l'art. En plus des formes d'art, est également centrale la question des récits. Comment les récits sur l'art sont liés au pouvoir des « lieux propres¹⁶ » ? Ils peuvent contribuer à la justification aussi bien qu'à la remise en cause d'une activité ou d'une politique culturelle. La multitude des institutions et des récits d'art façonne le paysage artistique à travers des rencontres, des conflits, des partages ou des critiques.

La question des récits dominants se trouvent au cœur de la performance réalisée par Tarek Lakhri et Eden Tinto Collins lors de notre résidence en 2019. Conduite entre deux sites de l'INHA – la galerie Colbert et la bibliothèque Richelieu – leur intervention a invité à questionner l'histoire que cette institution nationale écrit et les mémoires qu'elle conserve dans ses archives. Sasha Baydal revient sur la performance et sa perspective décoloniale dans une discussion avec Eden Tinto Collins. Leur dialogue met en lumière le défi et l'ambiguïté de la capacité d'agir aux seins des institutions comme l'INHA pour celles et ceux qui par leur « simple présence leur rappelle leurs oubliés, les dérange dans leurs *genius loci* ».

Mathilde Arnoux propose une analyse de la question du lieu à travers la rencontre entre Anka Ptaszkowska et Daniel Buren qui partagent tous les deux un intérêt pour le conditionnement de l'art. La conception particulière de l'autonomie de l'œuvre défendue par Ptaszkowska est exposée dans le manifeste de la *Théorie du lieu* (texte reproduit dans l'annexe de la publication, dans une traduction inédite) et mise en œuvre dans la programmation expérimentale de la galerie Foksal. Les idées de Ptaszkowska se trouvent en dialogue avec les réflexions de Buren autour de la prise de conscience des « emballages » – institutions, cadres, discours – qui isolent et conditionnent le travail artistique. L'auteure retrace ce dialogue qui se fait dans un transfert culturel tout en s'arrêtant sur les nuances politiques liées au problème d'autorité de l'exposition ou de la figure de l'artiste aussi bien que sur la distinction des contextes socio-politiques se trouvant dans les « camps » opposés par la guerre froide.

Anna Battiston prolonge la perspective d'une histoire de l'art transnationale. La révision de l'histoire des lieux d'art alternatifs, à travers une étude comparée de *Deposito Arte presente* et *112 Green Street*, lui paraît propice pour interroger les enjeux idéologiques et géopolitiques de l'histoire des créations entre Turin et à New York entre 1960 et 1970. En revenant sur la genèse et la signification du terme « alternatif », elle s'arrête sur les contextes d'apparition des nouveaux lieux d'art qui s'opposent aux institutions établies. Si les cas turinois et new-yorkais partagent des traits communs, ils ont en même temps des résonances différentes dans le contexte sociopolitique des deux pays et

16. Voir, par exemple, PIOTROWSKI Piotr, « Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde », in BRU Sascha et NICHOLLS Peter (dir.), *European Avant-Garde and Modernism Studies*, vol. 1, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 49-58.

font l'objet d'un récit historiographique qui révèle des relations de pouvoir et de domination symbolique entre ces derniers.

Svetlana Jevtović Montua aborde un autre exemple de lieu alternatif – le Centre culturel des étudiants (SKC) fondé en 1971 à Belgrade. Elle analyse notamment l'ambiguïté de son statut en tant que lieu d'expérimentations artistiques et catalyseur des mouvements étudiants, sous la tutelle de l'État yougoslave au moment de sa rupture avec l'URSS et l'association aux pays non-alignés. L'auteure interroge les motivations de l'État derrière la création du SKC – entre la volonté de se représenter comme un État tolérant qui soutient la création vivante et garantit la liberté d'expression et la stratégie qui consiste à « isoler, pacifier ou même ghettoïser cette nouvelle culture jeune, en lui offrant un toit pour mieux la contrôler ».

Espaces d'art face aux mécanismes du pouvoir : confrontation, subversion, refuge

Dans la continuité de la critique institutionnelle, de nombreux artistes cessent d'exposer leurs œuvres dans les institutions d'art. Mais en refusant de destiner leurs œuvres aux lieux dédiés à l'art, ils n'échappent pas pour autant aux rapports de pouvoir et de contrôle. Non seulement un musée ou une galerie mais aussi une place urbaine, un centre commercial ou encore un espace numérique est soumis à ses propres normes et donc à une forme de contrôle déterminée par le contexte de fonctionnement, pratique aussi bien qu'historique et sociopolitique. Sans jamais être entièrement libre de contraintes de pouvoir, chaque lieu est touché par les pratiques d'influence¹⁷ propres à son contexte.

De plus, les mécanismes de pouvoir et de contrôle varient et évoluent, souvent en sortant des institutions officielles pour récupérer les lieux qui cherchent à s'en émanciper. Cependant, la création artistique poursuit une recherche perpétuelle des formes d'expression authentiques. Celles-ci se fabriquent à travers les pratiques et les usages des lieux au sein desquels elles adviennent. Elles émergent donc des interactions avec les personnes qui pratiquent le lieu, mais également avec son environnement et les divers contextes que le lieu comporte.

Un lieu pratiqué produit un espace et ainsi relève des relations sociales. Michel de Certeau lie l'émergence d'un espace aux opérations mises en œuvre par des usagers des lieux. L'ordre instauré au sein d'un lieu (« lieu propre ») peut être reproduit ou basculé par les pratiques d'usage : celles-ci

¹⁷. Par influence, nous comprenons ici les pratiques d'influence au sens que leur donnent les recherches du réseau Répine (Réseau d'étude des pratiques d'influence) dirigées par Yves Cohen. Elles comprennent entre autres la propagande, le *marketing*, la communication, les relations publiques, la psychologie sociale, la publicité, le *lobbying*. Voir COHEN Yves, « Une école de liberté historiographique », *Critique*, n° 843-844, 2017, p. 700-711.

sont capables de lui donner des orientations subjectives et des puissances nouvelles, souvent inattendues et non programmées¹⁸. En opérant dans un espace donné, l'œuvre d'art se lie aux corps et aux pratiques sociales de ceux et celles qui le traversent. Elle peut ainsi les accompagner ou les perturber, et ici réside sa potentielle portée politique. Autrement dit, la création artistique se trouve influencée par l'espace dans lequel elle se déploie et en même temps elle participe à sa constitution et ses transformations.

Les interrogations sur le conditionnement de l'art se poursuivent donc en dehors des institutions artistiques, les lieux « propres » de l'art. Et cela dans un rapport à l'espace et aux pratiques sociales. Ces dernières ne varient pas seulement en fonction des lieux – effectivement on ne se conduit pas de la même manière dans la rue ou dans un musée – mais elles changent aussi en fonction des contextes sociopolitiques et historiques. Ainsi, par exemple, la rue et l'espace public ne fonctionnent pas de la même manière au sein du système socialiste et capitalise. Plus que cela l'espace public peut se trouver soumis à des contraintes et des formes de contrôle très différentes d'une ville à l'autre, voire d'un quartier à l'autre.

De ce fait, il est important de comprendre comment les artistes se positionnent par rapport aux normes, usages et mécanismes de contrôles qui existent dans les lieux de leur intervention, qui peuvent être infiniment multiples, et aller de l'espace numérique à l'espace public ou l'espace intime de l'atelier de l'artiste. À quels cadres de contrôle la pratique artistique se trouve assujettie quand elle se déploie dans un lieu ou dans un autre ? Quelles tactiques les artistes mettent en œuvre pour contourner ou modifier les mécanismes de contrôle ? Quelles formes plastiques sont capables d'entrer en résonance avec les normes dans un lieu spécifique ?

Dans la discussion avec l'artiste g. olmo stuppia et le sociologue Julien Chandelier, conduite par Anna Battiston et Natalia Prihodko, nous nous interrogeons sur le rapport au pouvoir à travers les pratiques de production et de diffusion des images. Nous partons de la performance réalisée par g. olmo stuppia en novembre 2019, lors de laquelle l'artiste a voulu questionner les mécanismes de surveillance numérique et de violence militaire, en faisant rentrer un drone dans l'espace de la galerie Colbert et on y projetant des images filmées par celui-ci. Notre discussion à quatre voix part d'une analyse des manières dont l'action mise en œuvre par l'artiste se heurte aux dispositifs de contrôle qui lui préexistent dans ce territoire classique de l'histoire de l'art, pour aller vers des questions portant sur la surveillance algorithmique et les stratégies possibles de sa subversion ou son détournement, ainsi que sur la figure du spectateur et son rapport à celle du producteur des images.

Małgorzata Sobocińska interroge les rapports du pouvoir dans l'espace public à partir d'un cas d'étude situé en Pologne socialiste, à travers une

18. CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2017, p. 173-174.

analyse de la performance *La légalité de l'espace* réalisée par Ewa Partum en 1971 à Łódź, ville marquée par l'histoire de l'avant-garde artistique autant que par l'industrie de textile employant principalement des femmes. L'auteure questionne la contradiction inhérente au discours d'émancipation féminine porté par le système socialiste en mettant en lumière la manière dont une artiste femme intervient au sein des structures sociopolitiques autoritaires en détournant cette contradiction à des fins de subversion. Tout en proposant une perspective féministe, l'analyse ne s'y arrête pas pour s'ouvrir sur le problème du potentiel performatif de l'espace public en général.

Natalia Smolianskaia pose la question de l'atelier de l'artiste et son rapport complexe avec l'espace public en tant qu'espace d'expression. Partant des écrits de Daniel Buren sur l'atelier comme « cadre » pour l'œuvre, Smolianskaia propose de voir ce que ce cadre fait non à l'œuvre mais à l'artiste, en plaçant au cœur de sa réflexion le vécu de l'artiste qui « se construit selon les modes du fonctionnement de l'atelier ». À partir des échanges avec 9 artistes qui ont eu lieu en 2019 puis en 2022-2023 et qu'elle met en texte dans son propre atelier moscovite, Smolianskaia interroge le rôle de l'atelier dans le contexte particulier de la guerre menée par l'État russe en Ukraine. Elle met en lumière la fonction de l'atelier en tant que refuge de l'expression artistique face aux contraintes que celle-ci rencontre dans l'espace public.

Territoires et pratiques traversés par l'art

Quand la création artistique quitte les cadres traditionnellement assignés à « l'art », elle entre sur le territoire des autres sphères de vie pour se mettre en contact avec les pratiques de vie qui s'y enracinent. Chaque territoire se définit par sa délimitation spatiale et conceptuelle ainsi que par l'autorité qui y règne – celle d'une politique territoriale (par exemple, dans un quartier urbain) ou celle d'une finalité de production (comme dans un lieu de vente ou d'agriculture). En fonction de son caractère, chaque territoire donne lieu à des modes de vie spécifiques. Ceux-ci découlent de son aménagement, ses espaces aussi bien que des régimes de présence des corps et des formes de communication qui déterminent la vie sur ce territoire.

Le territoire n'accueille donc pas seulement des pratiques isolées, mais l'existence tout entière. Autrement dit, il se caractérise par un enchevêtrement des pratiques de ceux et celles qui le traversent, l'habitent et le font vivre. Quand l'art opère sur un territoire, il se place au sein de cet enchevêtrement.

Une œuvre d'art, comment peut-elle contribuer aux modes d'existence accoutumés à un territoire ? Les pratiques artistiques sont capables d'alimenter les pratiques de vie, de leur donner une signification particulière, et elles s'en alimentent tout en même temps. Les manques et les abondances propres au territoire et ses modes de vie peuvent se transformer en ressource de la création. Bien que les enjeux d'*art* et de *vie* se distribuent différemment

sur chaque territoire, la création artistique met à l'œuvre sa capacité de se déployer au sein des modes de vie, d'éveiller les potentialités restant en latence pour donner lieu à de nouvelles rencontres et interactions.

Pour l'artiste Andrea Acosta, le territoire de la ville est une source d'inspiration majeure car il présente « une sorte de palimpseste de dialogues intentionnels et non intentionnels entre les créations humaines et le plus-qu'humain ». Son intervention dans la Rotonde de la galerie Colbert prend la forme d'une installation créée à partir des matériaux collectés lors des promenades et permettant de retracer les « variations de rythme, de paysage et d'atmosphère » de différents territoires urbains et sociaux qui caractérisent l'entourage de la galerie Colbert. Dans sa discussion avec Natalia Prihodko, l'artiste revient sur le caractère particulier de ce lieu et son passé d'ancien passage couvert qu'elle comprend, à l'instar de Walter Benjamin, comme un lieu entre intérieur et extérieur. C'est ainsi que son procédé de travail devient « une sorte de contamination poétique » du lieu.

L'histoire de la galerie Colbert en tant qu'ancien passage couvert a également servi de point de départ pour la discussion entre Natalia Prihodko et l'historien de l'art Jacques Heinrich Toussaint. Cette fois-ci, l'intérêt est porté principalement sur sa dimension commerciale, s'arrêtant sur les façons variées dont les lieux de ventes interagissent avec des œuvres d'art – des interventions artistiques éphémères jusqu'à l'ouverture d'un espace permanent dédié à l'art au sein d'un centre commercial en passant par des prêts des collections publiques pour des expositions temporaires dans des lieux de vente. La discussion aborde la question des limites entre le *marketing* et la démocratisation de l'art mais également des déplacements entre les valeurs marchande et symbolique, entre les multiples dispositifs d'exposition *online* et *offline* ou encore entre l'espace public et privé.

Fanny Tsang propose une étude des trois œuvres de Thomas Hirschhorn créées dans trois quartiers populaires d'Aubervilliers, Avignon et New York que l'auteure qualifie de « contre-espaces ». À travers une approche socioanthropologique basée sur des entretiens avec les acteurs et actrices de la construction et de la « vie » de ces œuvres, l'auteure approche ces dernières par la métaphore du théâtre, dans la lignée d'Erving Goffman, afin d'interroger les formes de relations sociales et les identités qui s'y jouent et se déjouent. En étudiant l'impact de ces œuvres au sein de la structure sociale et culturelle des lieux de l'intervention de l'artiste, l'auteure révèle les limites de l'opérativité de l'art dès lors qu'elle cherche, comme dans le cas de Hirschhorn, à modifier ces structures.

Coline Blot revient sur son expérience d'observation et de participation aux activités de *Zone Sensible*, une ferme urbaine située à Saint-Denis, en s'intéressant aux manières dont l'agriculture et la création artistique y coexistent et ce qu'elles font émerger ensemble sur le territoire « sensible ». En prenant comme objet de son étude le patrimoine matériel et immatériel issu de l'agri-

culture, l'auteure interroge notamment le rapport « nature-culture-nourriture » et évoque ce qu'il signifie pour l'aménagement du territoire de Saint-Denis et pour la population qui l'habite du point de vue d'accès à un certain type de nourriture, mais aussi de culture.

Les contributions à cet ouvrage présentent une évolution des échanges que nous avons eus pendant la résidence d'art et de recherche il y a cinq ans. Cet ouvrage est donc un nouveau lieu de rencontre pour nous, cette fois-ci à travers les textes. Nous espérons que les idées que nous formulons et partageons ici pourront inspirer, à leur tour, de nouvelles discussions et donner lieu à de nouvelles rencontres.

Janvier 2025

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERRO Alexandre et STIMSON Blake (dir.), *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2009.
- ARNOUX Mathilde, *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide*, Paris, FMSH, 2018.
- BOURDIEU Pierre et DARBEL Alan, *L'Amour de l'art : Les musées et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966.
- CASTELNUOVO Enrico et GINZBURG Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 38, n° 1, 1981, p. 51-72.
- CLARK Timothy James, *Farewell to an Idea, Episodes from a History of Modernism*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1999.
- CLARK Timothy James, « Questions préliminaires : l'œuvre d'art et l'idéologie », *Histoire et critique des arts*, n° 9-10, 1976, n. p.
- COHEN Yves, « Une école de liberté historiographique », *Critique*, n° 843-844, 2017, p. 700-711.
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2017.
- EYRIES Alexandre, « La culture, opération symbolique et/ou enjeu politique ? », *Quaderni*, n° 85, automne 2014.
- DA COSTA KAUFMANN Thomas, *Toward a Geography of Art*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2004.
- DA COSTA KAUFMANN Thomas et DOSSIN Catherine, *Circulations in the Global History of Art*, New York, Routledge, 2015.
- DULPHY Anne, FRANK Robert, MATARD-BONUCCI Marie-Anne et ORY Pascal (dir.), *Les relations culturelles internationales au xx^e siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bristol, Peter Lang, coll. « Histoire et Science Politique », vol. 10, 2010.

- ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013.
- GINZBURG Carlo, HERBERT James D., MITCHELL William John Thomas, REESE FORREST Thomas et HANDLER SPITZ Ellen, « Inter/disciplinarity », *The Art Bulletin*, vol. 77, n° 4, décembre 1995, p. 534-552.
- HOLMES Brian, « L'extra-disciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle », *Multitudes*, n° 1, janvier 2007, p. 11-17.
- IAMURRI Laura, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata, Quodlibet Studio, 2016, p. 167-214.
- JAKUBOWSKA Agatha et RADOMSKA Magdalena (dir.), *Horizontal Art History and Beyond: Revising Peripheral Critical Practices*, New York/Londres, Routledge, 2023.
- KWON Miwon, *One place after another : site specific art and locational identity*. Cambridge (Mass.), Londres, The MIT Press, 2002.
- LONZI Carla, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969.
- PIOTROWSKI Piotr, « Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde », in BRU Sascha, NICHOLLS Peter (dir.), *European Avant-Garde and Modernism Studies*, vol.1, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 49-58.
- POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Genève, Mamco, Dijon, Les presses du réel, 2008.
- POIRRIER Philippe (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde (1945-2011)*, Paris, La Documentation française, coll. « Travaux et documents », 2011.
- POLLOCK Giselda, « Des canons et des guerres culturelles » (1999), *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, p. 45-69.
- WILLIAM John Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie* (1986), trad. Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les presses du réel, 2013.